9
1955

ИСКУССТВО КИНО

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Передовая. За дальнейший подъем киноискусства союзных республик 3

Разговор о мастерстве

Л. Луков. Правда характеров и обстоятельств 8

С. Васильев. Право на пафос 15

С. Герасимов. Роман и фильм 22

Л. Арнштам. Проникновение в главное 29

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

Н. Кастелин. Против догматизма в теории документального кино 39

Б. Кимягаров. Больше взыскательности 44

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

М. Смирнова. Полюшко-поле 48

О чем думает зритель (обзор читательских писем) 91

ЗА РУБЕЖОМ

Е. Боссак. Польская кинематография в начале второго десятилетия 95

Ю. Семенов. На экранах Японии 100

М. Филатов. Успехи киноискусства Корейской Народно-Демократической Республики 105

Отовсюду 105

О подготовке киноспециалистов в Англии 107

ХРОНИКА

Конференция творческих работников республиканских киностудий ☆ Собрание актива работников кинематографии Москвы ☆ По киностудиям страны.— Первые шаги ☆ В Министерстве культуры СССР ☆ В творческих секциях киностудий.— На Центральной студии документальных фильмов. На Московской студии научно-популярных фильмов ☆ Вечер югославской кинематографии ☆ Новые киножурналы ☆ В несколько строк 108

Новые фильмы 124

На обложке — кадр из фильма «Салтанат»

На вклейках — кадры из фильмов «К новому берегу» и «Салтанат»

9 СЕНТЯБРЬ 1955

Государственное издательство «Искусство»
Москва

ЗА ДАЛЬНЕЙШИЙ ПОДЪЕМ КИНОИСКУССТВА СОЮЗНЫХ РЕСПУБЛИК

Советская кинематография развивается как искусство социалистическое по содержанию, национальное по форме. Оно призвано широко и многосторонне выражать интересы и чаяния советских людей, отображать жизнь в яркой и увлекательной, понятной и близкой народу национальной художественной форме.

В первые же годы советской власти ленинская национальная политика в области культуры обеспечила быстрый рост кинопроизводства на республиканских студиях, созданных тогда в Киеве, Тбилиси, Ереване, Ташкенте и др. Фильмы этих студий — «Красные дьяволята», «Арсенал», «Земля», «Элисо», «Пэпо», «Арсен», «Щорс», «Богдан Хмельницкий», «Алишер Навои» и десятки других — явились значительным вкладом в общий фонд передового советского киноискусства. Без этого вклада наша кинематография не выполнила бы своей огромной воспитательной роли, не завоевала бы широкого мирового признания. Этого забывать нельзя!

Однако в послевоенный период производство фильмов на республиканских студиях значительно сократилось. Это чрезвычайно отрицательно сказалось на кинематографии союзных республик: сузилась тематика и снизился художественный уровень картин, творческие кадры не росли, приток новых сил прекратился.

На XIX съезде КПСС положение дел в кинематографии подверглось резкой критике, была поставлена задача увеличить выпуск фильмов. Развертывающееся ныне кинопроизводство ознаменовано новым подъемом работы и на республиканских студиях.

Если в 1953 году студии союзных республик выпустили восемь фильмов, то в 1954 году из тридцати восьми новых фильмов республиканскими студиями создано уже пятнадцать, а из подготовляемых по плану нынешнего года шестидесяти пяти художественных фильмов двадцать три создаются на республиканских студиях.

Конечно, в недалеком будущем количество фильмов, подготовляемых на студиях союзных республик, должно быть удвоено и утроено. Однако министерства культуры союзных республик, руководители республиканских студий, многие производственно-технические и творческие работники еще не уделяют должного внимания более рациональному использованию имеющихся на студиях возможностей, не стремятся увеличить производство фильмов за счет более широкого использования съемок на натуре, мирятся с многочисленными фактами срыва сроков производства картин, перерасходования средств, не развернули еще настоящей борьбы за резкое увеличение производства фильмов.

Нельзя мириться с тем положением, что на Ташкентской, Алма-Атинской, Бакинской, Ереванской, Одесской и Рижской студиях работа ведется только над двумя фильмами, а Таллинская, Ашхабадская и Сталинабадская работают над одним фильмом в год. Медлительность с реорганизацией и переоборудованием студий, оснащением их новейшим кинооборудованием, строительством новых студий также тормозит расширение кинопроизводства. Давно пора, например, сдвинуть с точки замерзания строительство новой Ташкентской студии, студии в Минске и других.

Дело, однако, не только в производстве бóльшего количества фильмов, но также в повышении их идейно-художественного качества. Многие выпущенные в последнее время фильмы свидетельствуют о том, что творческие работники республиканских студий в немалой мере растеряли свое художественное мастерство. Например, известные опытные режиссеры А. Бек-Назаров и К. Ярматов создали на Ташкентской студии весьма низкие по своим идейно-художественным качествам картины «Новоселье» и «Сестры Рахмановы».

Наряду с немногими сравнительно хорошими фильмами («Тревожная молодость» — Киевской студии, «Они спустились с гор» — Тбилисской студии, «Крушение эмирата» — «Мосфильма» совместно с Ташкентской студией), основная масса фильмов, выпущенных в последнее время республиканскими студиями, страдает существенными недостатками. Эти недостатки были раскрыты на проведенной в конце июня Главным управлением по производству фильмов Министерства культуры СССР творческой конференции, посвященной обсуждению художественных фильмов киностудий союзных республик. В ряде выступлений творческих работников обнаружилось недостаточно ясное понимание одного из ведущих положений марксистско-ленинской эстетики — положения о социалистическом содержании и национальной форме в искусстве. И нужно сказать, что жалобы творческих работников на неразработанность этой, так же как и других важных теоретических проблем советского киноискусства,— основательны. До сих пор нет у нас фундаментальных исследований проблемы национальной формы в киноискусстве; в критических статьях анализируется преимущественно содержание фильмов и нередко в отрыве от его художественной формы.

Между тем такие фильмы, как «Новоселье», «Назар Стодоля», «Андриеш», «Над Черемошем», «Нестерка», «Ляна» и другие, свидетельствуют о существенных недостатках именно их национальной формы. В них представлены как бы напоказ, с тенденцией к идеализации и смакованию лишь внешние атрибуты национальных особенностей — в одежде, коврах, посуде, деталях обстановки, наконец, в обрядах, песнях и плясках, тогда как национальное своеобразие произведений киноискусства никак не может сводиться к этой внешней орнаментовке.

Фильм «Салтанат», созданный творческой группой «Мосфильма» совместно с киргизскими артистами, может служить убедительным подтверждением этого положения. Авторы фильма (сценарист Р. Буданцева, режиссер В. Пронин) не ограничились передачей внешних национальных особенностей своих героев и их быта, но приложили все усилия к тому, чтобы правдиво показать, как с развитием нашей страны, с гигантскими изменениями, которые произошли в жизни наших народов, изменяется и сам национальный характер. И перед нами картина, в которой ярко, убедительно изображена жизнь народа и в которой содержание и форма произведения неразрывны.

И напротив, в тех фильмах, где авторы стремятся передать лишь внешние признаки национального колорита, не заботятся о жизненной и художественной правде, не ставят перед собой задачи глубокого изоб-

ражения типических характеров в типических обстоятельствах, ничего, кроме ложного, схематичного изображения жизни, искажения национального характера героев, не может быть достигнуто. Например, фильм «Нестерка» — киносказка о приключениях народного героя Нестерки (Минская студия, сценарист В. Вольский, режиссер А. Зархи) — не удался потому, что за «лобовой» подачей всех национальных аксессуаров авторы его не обнаружили стремления проникнуть в самую сущность и характер сказки, в особенности национального юмора, в склад и стиль народного творчества, отчего грубо комикующие актеры не вызывают даже улыбки; фильм сделан примитивно, скучно, без души.

Правильное решение проблемы национальной формы лежит на пути правдивого изображения жизни, на генеральном пути искусства социалистического реализма. Смелое вторжение в жизнь, глубокое ее изучение, правдивое отражение ее процессов в самой толще народной жизни, в глубинах национального характера — вот то основное, что определяет успешное развитие искусства кино, его близость народу, его важную роль в общественной жизни, в коммунистическом воспитании масс.

Отрадно, что в работе республиканских студий в последнее время заметен определенный сдвиг в сторону современной тематики, поворот от изображения выдающихся личностей прошлого к показу жизни простых советских людей, наших современников. Так, из десяти фильмов, над которыми работает в нынешнем году Киевская студия, героями пяти являются наши современники — смелые и отважные рыбаки черноморского колхоза, молодые инженеры-изобретатели, советские врачи, организаторы и энтузиасты культурной работы. Большинство фильмов и на других республиканских студиях посвящены современности.

Однако важность тематики не снимает вопроса о том, какое идейное и художественное решение получают эти темы в фильмах. В картине той же Киевской студии «Звезды на крыльях» (сценаристы В. Безаев и Е. Помещиков, режиссер И. Шмарук), посвященной теме воспитания курсантов авиационного училища, кроме эффектных полетов самолетов да примитивно изображенных лирических отношений молодых летчиков со своими подругами, авторы фильма ничего существенного не показали в жизни курсантов. Слабое, приблизительное, поверхностное знание жизни нового поколения авиаторов толкнуло авторов на путь сюжетных штампов и упрощения, схематичного изображения духовного мира молодых людей. В фильме проявились общие недостатки, свойственные большинству последних фильмов Киевской студии. Творческому коллективу студии следует быть более взыскательным к качеству выпускаемых картин.

Корни многих недостатков в фильмах последнего времени, выпущенных республиканскими студиями,— прежде всего в сценариях. Проблема сценариев остра для всей нашей кинематографии последнего времени, но особенно остро стоит она именно на студиях наших союзных республик.

Сущность этой проблемы совсем не в недостатке сценариев — их как раз немало, а в том, что мало сценариев содержательных, глубоко раскрывающих темы нерушимого союза рабочего класса и крестьянства, руководящей роли коммунистической партии в жизни нашего общества, дружбы народов нашей страны и т. д.

От поверхностного решения в сценариях жизненно важных тем проистекают и основные недостатки фильмов. Часто говорится у нас, например, о лакировке жизни в кинокартинах. И действительно, помпезность и роскошь в декорациях и костюмах приводит к искусственной красивости, разрушает истинную красоту искусства — красоту художественной правды. Однако еще более опасна лакировка действительности в самом

сценарном замысле кинопроизведения, проявляющаяся в уходе от реальных конфликтов действительности, в изоляции героев от трудовой и общественной жизни страны. Такая лакировка наносит особенно ощутимый вред нашей кинодраматургии и киноискусству, подрывает его действенную, активную, мобилизующую роль в жизни советского общества.

Образцом подобной лакировки является фильм Ташкентской студии «Новоселье» (сценаристы Б. Ласкин и Н. Рожков, режиссер А. Бек-Назаров). На чистейшем недоразумении построено здесь столкновение молодежи со старым бригадиром, но именно этот ложный «конфликт» положен драматургами и постановщиком в основу фильма. Его авторы, как и создатели ряда других картин—«Сестры Рахмановы», «Звезды на крыльях», «Призраки покидают вершины», «Ляна», — уводят зрителей от реальных конфликтов жизни, от ее подлинных трудностей.

Критика должна поднять резкий голос протеста против подобной драматургии недоразумений, драматургии ложных конфликтов, ухода от реальных трудностей, иначе мы не двинем вперед нашу кинодраматургию. Элементы облегченного отношения к жизни и искусству налицо даже в сравнительно удачных фильмах этого года, созданных на республиканских студиях, таких, как, скажем, «Они спустились с гор» (сценаристы А. Белиашвили, М. Большинцов, Н. Санишвили, режиссер Н. Санишвили). Важная тема рождения в Грузии профессии сталеваров не нашла своего органического воплощения в драматургии картины. Удачные эпизоды учебы молодых грузинских рабочих на Урале, эпизоды строительства нового сталелитейного комбината в Грузии оказались лишь фоном картины, в то время как сюжет ее построен на банальных коллизиях интимных отношений героев.

Все это говорит о необходимости резкого повышения требовательности к сценариям, упорной борьбы с сюжетными штампами и рецидивами бесконфликтности, схематизмом и серостью. Нужно решительно пресечь запуск в производство художественно неполноценных сценариев. Но подлинной борьбы за повышение требовательности к сценариям нет пока еще ни в сценарных отделах студий, ни в министерствах культуры союзных республик, ни в республиканских союзах писателей, от которых в значительной степени зависит настоящее и будущее кинодраматургии наших республик.

К написанию сценариев привлечено уже немало писателей союзных республик, но с этими писателями не ведется необходимой работы. А пора бы так организовать дело, чтобы каждый сценарий был написан в срок и на высоком художественном уровне. Эффективное средство борьбы за качество сценариев — широкое их обсуждение. Но этого не делается еще в должной мере ни студиями, ни кинокомиссиями союзов писателей, для которых развитие кинодраматургии еще не стало их кровным делом.

Ссылаясь обычно на то, что местные писатели плохо знают специфику кино, республиканские студии нередко ориентируются на авторов из центра. Так, на Ташкентской студии сценарии фильмов «Новоселье» и «Сестры Рахмановы» писались авторами, по-настоящему не знающими жизни Узбекистана. Немногим лучше с подготовкой сценариев и на Алма-Атинской, Ереванской, Минской киностудиях. Здесь еще нередко считают, что национальную кинодраматургию можно создать силами авторов из Москвы или Ленинграда, и не привлекают к работе в кино местных писателей.

В целях повышения художественного мастерства важно добиться более широкого общения между творческими работниками всех наших студий, чаще обмениваться опытом, всемерно развивать товарищескую критику фильмов. Нельзя при этом забывать, что профессиональное мастер-

ство в искусстве не сводится к овладению некоторой суммой художественных приемов, что главное у художника — это правильное ви́дение жизни, умение схватывать в ней типические явления и раскрывать их в ярких художественных образах. Художественному мастерству особенно настойчиво надо учиться нашей творческой молодежи — сценаристам, режиссерам, актерам, операторам, художникам.

Начавшееся сейчас широкое выдвижение на самостоятельную работу новых творческих кадров показывает всю несостоятельность господствовавшего в кинематографии недоверия к молодежи. Но новым творческим кадрам кинематографистов нужно еще смелее, самостоятельнее, по-своему видеть и отображать жизнь, не следовать по уже проторенным дорогам творчества и в кинодраматургии, и в режиссуре, и в актерском исполнении; не ограничиваться повторением приемов и навыков опытных мастеров, проявлять больше инициативы и исканий.

Хотелось бы, чтобы в новых фильмах, над которыми работают сейчас наши республиканские студии, обнаружилось больше свежести, смелых творческих исканий и дерзаний, без которых не может развиваться киноискусство. Это во многом будет зависеть от творческой обстановки на студиях, от работы художественных советов и творческих секций, где должны обсуждаться жизненно насущные проблемы киноискусства и подвергаться критическому разбору кинокартины в процессе их производства, где должна вестись всемерная борьба со штампами, серостью, безликостью — за подлинный рост идейно-художественного уровня наших фильмов. Это будет зависеть также от руководства киностудиями, которому предоставлены теперь более широкие права и возможности для развития творческой инициативы. Во многом зависит это и от республиканских министерств культуры, Главного управления по производству фильмов, которые должны оказывать творческую, организационную и техническую помощь республиканским студиям.

Все усилия должны быть направлены на обеспечение дальнейшего роста кинематографии наших союзных республик, всего нашего советского киноискусства, социалистического по содержанию, национального по форме.

РАЗГОВОР О МАСТЕРСТВЕ

Редакция публикует переработанные для печати доклады режиссеров Л. Лукова, С. Васильева, С. Герасимова, Л. Арнштама на творческой конференции, посвященной обсуждению художественных фильмов киностудий союзных республик. Эти доклады представляют интерес для кинематографистов в связи со все возрастающим значением вопросов мастерства, хотя и не претендуют на исчерпывающий и всесторонний анализ фильмов, к которым еще неоднократно будет обращаться редакция в последующих статьях.

Л. ЛУКОВ

ПРАВДА ХАРАКТЕРОВ И ОБСТОЯТЕЛЬСТВ

(«ОНИ СПУСТИЛИСЬ С ГОР»)

Фильм «Они спустились с гор» (сценарий А. Белиашвили, М. Большинцова и Н. Санишвили, режиссер-постановщик Н. Санишвили) посвящен важной теме труда и дружбы русских и грузинских сталеваров. В основу положены жизненные события, связанные с рождением металлургического завода в Грузии.

Н. Санишвили не случайно выбрал столь важную и интересную тему. Все свое творчество он уже давно и много лет направляет на создание фильмов о наших простых, дорогих сердцу советского художника людях, о тех, кто творит все блага нашей жизни.

В романтической форме, подчас с поэтической интонацией, режиссер повествует о красивом, самобытном грузинском юноше Вепхия Халибаури.

Взволнованно и красочно экспонируются выразительные пейзажи величественных гор — родины героя, с которой он прощается, чтобы добиться осуществления своей мечты и стать мастером сталеварения, познать искусство и секреты этой почетной, интересной и увлекательной профессии.

В начале фильма не случайно присутствуют замечательные ландшафты, так любовно снятые операторами Д. Фельдманом и Л. Суховым. Лирическое их звучание как бы говорит нам, что красивый край, широкие просторы, где родился, рос, учился наш герой, ему дороги, но влечение познать профессию и стать мастером сильнее всего.

Он оставляет не только близкую его сердцу красоту гор, но и свою любимую. Прощаясь с ней, он клянется в вечной любви и говорит:

— Я буду тебя любить до тех пор, пока не растает вечный снег на вершинах наших гор.

Эти слова волнуют потому, что они сказаны молодым артистом Н. Алхазашвили без всякой театральной декламационности, с обычной

житейской интонацией, почти шепотом, несколько смущенно, стыдливо и робко.

А ведь строй этого диалога мог толкнуть на патетический тон, и тогда фальшиво и напыщенно — не в характере этого простого юноши — прозвучали бы слова признания, так много значащие для сюжета.

Сказанные обыденно, слова эти звучат поэтично. Почему? В чем секрет? Чем этого достиг режиссер?

Тем, что поставил своих героев в окружение такой природы и такой обстановки, которые и создают поэтическое настроение. Героев окружают фантастическая дымка облаков, сказочные вершины гор...

Верно выбранная натура, глубоко осмысленные режиссером и оператором пейзажи являются тем вторым планом действия, без которого не может обойтись кинематографическое произведение, так же как и станковая живопись.

В самом деле, разве в произведениях живописи светотень, цветовые пятна, изображенное состояние природы, колорит неба — разве все это не создает такое настроение, которое помогает правильному эмоциональному восприятию содержания полотна?

Между тем многие наши кинематографисты не только не уделяют внимания второму плану, но часто игнорируют его значение и тем самым лишают себя возможности более глубокой передачи мысли без лишних слов. Встречается это и в анализируемом фильме.

Очень досадно, например, что уральские пейзажи поданы так же, как и грузинские. А ведь их вообще следовало бы снять иначе — более сурово, тем более, что они воспринимаются глазами уроженцев юга, впервые попавших в морозный край. В их представлении мороз и холод должны быть даже более сильными, чем это есть на самом деле. Сколько было бы тогда возможностей, в хорошем смысле слова, «поиграть» этим материалом! Отсутствие убедительного второго плана обеднило здесь замыслы режиссера.

Не все благополучно и с монтажем. Среди хороших эпизодов встречаются небрежные, не до конца осмысленные.

Хорошей, например, могла быть сцена, когда Вепхия, отправляясь в Тбилиси, просится на грузовик. Эта сцена должна была бы особенно сильно раскрыть характер молодого человека, его упорство и настойчивость. Можно представить, что шофер любовался бы выдержкой этого парня, который, несмотря на сильный дождь, упорно сидит в кузове.

Все это как будто в картине существует. Но не доходит и не волнует. И только потому, что короткие монтажные куски не в состоянии дать представления о том, что Вепхия продолжительное время находился в открытом кузове во время ливня.

Такая рваность и клочкообразность монтажа часто лишают эпизоды глубины дыхания, трудно проследить за плавным развитием действия и образов.

Хотя в ряде сцен убедительно показано, как формируется мировоззрение, как возникают навыки сознательной рабочей дисциплины не только у Вепхия, но и у его товарищей по школе, все же нужно сказать прямо: мало кто из них запоминается, почти все они безлики.

Мы в состоянии проследить только судьбы Вепхия и Дато (так зовут юношу, который, хотя и поехал на Урал учиться, но не чувствует призвания к профессии сталевара).

Но проследить судьбу — это еще не значит познать характер, который нагляднее всего проявляется в поступках, в действиях. А в фильме Н. Санишвили весьма часто встречается риторичность и скованная статуарность, противопоказанные и неестественные для кинематографа.

Дато — это юноша из того же села, что и Вепхия. Они вместе росли, вместе учились, но друзьями так и не стали. Дато вечно дразнил Вепхия, смеялся над ним, иронизировал. Что его побуждало к этому? Просто ли мальчишеская шалость или злая зависть? В фильме это неясно. Может быть, тут сказывалась черта характера? Тогда почему она не проявляется на всем протяжении сюжета, а показана только в начале фильма? А дальше в этом парне уже возникает другое: инертность, лень, симуляция, которыми мотивируется его бегство с Урала в Грузию.

Так ли он плох? Трудно сказать, потому что внезапно он начинает проявлять черты храбрости и благородства: рискуя быть избитым, спасает Лелу, невесту своего друга, от шантажа и обмана.

Такая неясная психологическая характеристика персонажа не дает возможности режиссеру оправдать или осудить его, извлечь определенный моральный урок.

Пожалуй, надо было охарактеризовать Дато, как одного из тех молодых людей, которые еще не определили для себя дорогу в жизни. Тогда было бы оправдано, почему его пугают даже самые маленькие трудности. Стало бы также понятно, что угрызения совести перед товарищами, с которыми он делил жизненные тяготы, заставляют его спасать Лелу, когда, обманутая и запуганная, она решается, несмотря на всю ненависть к Мгелике, выйти за него замуж.

Если бы Дато предстал более четко и ясно очерченным, то повысился бы интерес ряда эпизодов, сцены стали бы острее, а вывод, который из этого образа хотел сделать режиссер, был бы доходчивее.

Не лобовое решение, а именно ясность необходима была этому важному для сюжета персонажу. Надо было бы подчеркнуть и его легкомыслие, и эгоизм, то есть те черты, которые вскрыли бы корни его поступков.

«Они спустились с гор»

«Они спустились с гор»

Достоинством фильма является то, что в нем создан все же ряд правдивых образов. И к ним нужно отнести в первую очередь Лелу. В ряде сцен актрисе Л. Абашидзе удалось очень скупыми выразительными средствами передать сложный душевный мир молодой героини, которая своей пылкой душой любит того, с кем дружила с самого детства. Без всякой наигранности и излишнего многословия, одним только взглядом или легким, почти незаметным движением актриса трогательно передает тяжелые переживания девушки. И сколько раз хороший вкус и скупые средства выражения этой актрисы превращали рискованно «эффектные» сцены в жизненно правдивые.

Жаль только, что из картины исчезли добрые подружки Лелы, которые в сценарии помогали ей устроиться на завод и по-новому организовать свою жизнь.

Вместо показа живой среды, где торжествуют дружба и товарищество советских людей, дана мелодраматическая сцена у водопада, где, размышляя о своей жизни, Лела якобы собирается броситься в воду... Зачем было ради этой душещипательной и в сущности пустой сценки снижать идейное звучание фильма?

Правдив и колоритен старик кузнец Апарека. Сердечной теплотой и неподкупной искренностью пронизан образ этого человека, прожившего честным трудом много десятков лет. Эта не очень большая роль запала бы в души наших юношей и долго жила в их памяти, если бы в ряде мест хороший и вдумчивый актер Г. Шавгулидзе не срывался на ложную романтичность.

Конечно, надо было без всякого пафоса рассказывать о легендарной сабле, сделанной из той гибкой стали, секрет которой унесли с собой деды и прадеды. Только деловой и спокойный тон мастерового человека придал бы этой сцене и значительность и теплоту.

Запоминается еще старый уральский рабочий, творец новых марок сталей — прославленный мастер Буланов. В хорошей бытовой манере раскрывает актер С. Голованов доброту мастера. Он тонко, без какого-либо пережима передает внешнюю суровость, насупленность старика, скрывающего за этим свою сердечность и душевность, — качества, которые он считает для пожилого человека признаком слабости.

Западает в душу веселая сцена спуска с крутой ледяной горки, где старый мастер Буланов, не считаясь со своим возрастом, скользя на ногах, лихо спускается вниз. Эта простая жанровая сцена показывает, как, пользуясь всяческой возможностью, мастер воспитывает в своих питомцах не только профессиональные навыки, но и характеры веселых людей, смело встречающих трудности.

Нельзя не упомянуть об артистке Л. Шагаловой, которая должна была создать в фильме образ живой, своенравной лаборантки Насти. Л. Шагалову мы помним и по «Молодой гвардии» С. Герасимова и по «Верным друзьям» М. Калатозова. Она, конечно, одаренная актриса. Судьба ее не обижала — снималась молодая актриса у хороших режиссеров и в хороших фильмах. И она старательно искала и находила интересные краски, которые почти всегда удачно передавала на экране.

А вот в этой картине Л. Шагалова излишне играет, очень старается быть «победительницей» в каждом кадре, стремится переиграть партнера. И поэтому вместо своенравной девушки, которая должна привносить юмор и бодрость в картину, выступает грубый персонаж без ясной функции и задач.

Почему так случилось? Да потому, что ни сценарист, ни режиссер, ни актриса точно не уяснили себе характера своей героини. Тут так же, как и у Дато, неизвестно, какой у нее характер, зачем и почему она разжигает

«Они спустились с гор»

«Они спустились с гор»

ревность у хорошего и красивого парня Бориса, зачем она добивается, чтобы в нее влюбился Вепхия? Эта неясность образа не дает возможности показать в картине полнокровного, живого человека.

Очень лирична и поэтична сцена катания на лодках. Здесь удалось без излишних объяснений показать одиночество Вепхия. Вообще режиссер часто и без меры пользуется приемом воспоминаний. Но оправдан он только в этом эпизоде.

Удачна сцена прихода Вепхия в воскресный день к мастеру Буланову. Сцена разыграна с юмором. Использованы бытовые детали: веник в руках у Насти, опрокинутый стул, зеркало, через которое Настя подсказывает парню ответы на неожиданные вопросы мастера.

Драматургично и с настроением использован здесь режиссером и оператором цвет. Только очень жаль, что эта сцена, как и многие другие в фильме, не заканчивается, а уходит вдруг в неожиданное затемнение. Зачем же, спрашивается, приглашали Вепхия к семейному столу? Вероятно, следовало продолжить сцену за обеденным столом, чтобы оторванный от домашнего уюта Вепхия ощутил в этом доме родительскую заботу и чтобы у него вместо чувства одиночества и тоски появилось желание дружить с людьми, которые мало знакомы, но так участливы к его судьбе.

С задором решена сцена на катке. Осмысленно показаны молодые тбилисцы на уральском льду. Но из-за того, что режиссер забыл о втором плане, оторванно, аттракционно воспринимаются так хорошо актерски выполненные трюки на льду.

Не только здесь безучастность массовок лишает сцену естественности и жизненности. Насколько интереснее и живее были бы эпизоды на катке и катания на лодке, если бы ощущались контакт и общение актеров,

работающих на первом плане, с массовкой, присутствующей на втором плане.

Лаконично, без излишнего многословия поставлен эпизод в магазине, когда Вепхия приобретает свадебное платье для любимой. Что здесь покоряет? Конечно, в первую очередь скромная обстановка, отсутствие нарядности, которой вообще немало в фильме.

Зачем понадобилось режиссеру в реалистической картине заниматься бессмысленным украшательством? Чем можно объяснить, что в фильме построены и показаны такие шикарные общежития и роскошные квартиры? Часто теряешься и не понимаешь, где происходит действие: то ли в общежитии, то ли в квартире Буланова, то ли на Урале, то ли в Грузии? Это происходит из-за полного отсутствия в обстановке тех особенностей, которые всегда определяются характерами проживающих.

Но в картине встречаются и выразительные детали. Н. Санишвили старается затрагивать сокровенные чувства и переживания человека. Художественный такт проявлен, например, в кадре, когда плачущая Лела закрывается маской электросварщика.

Неплоха сцена, где Мгелика, обманывая Лелу, рассказывает, что Вепхия якобы женился на русской девушке с Урала. Тут раньше всего надо отметить продуманность кадра, точность и четкость.

Вообще нужно сказать, что Н. Санишвили владеет композицией кадра. Почти всегда четкость в кадре помогает легко воспринимать действие.

Жаль, однако, что редко он пользуется панорамами, что слишком много в фильме статуарных кадров, и статуарны они совсем не потому, что неподвижен аппарат, а потому, что бездейственны персонажи. Они почти совсем не двигаются: разговаривая, они то усаживаются в удобное положение, то стоят друг против друга. А панорама, как известно, часто помогает создать необходимую тревожность и напряженность в кадре и главным образом дает возможность проследить за внутренним состоянием актера.

Как, например, эмоциональна и насыщена настроением тревоги и безысходности панорама, фиксирующая пробег встревоженной Лелы к могиле своего деда!

Вызывает недоумение лишь траурный костюм молодой девушки. Он существует в этой сцене только ради красивости. Как может комсомолка, только что закончившая школу, надеть на себя это черное одеяние траурного ритуала верующих людей? Это сделано без учета ее возраста и ее характера.

Другое дело, если бы режиссер показал, что она, заброшенная в горах, оторвана от нашей среды. А ведь она живет в превосходном колхозе, где есть электрифицированная животноводческая ферма, а белых халатов на колхозницах больше, чем это полагается для правдивого показа обстановки.

Там, где режиссер считается с требованием простоты, появляются волнующие эпизоды. Так, простой портрет Лелы, написанный на фанерной доске, больше трогает, чем пышный бал на уральском заводе. Простая, сердечная реплика: «Моя Лела» — больше волнует, чем витиеватая речь на банкете.

Хотелось бы, чтобы в сцене свадьбы был показан традиционный народный бытовой уклад — сцена приобрела бы тогда познавательный интерес. Танец здесь драматургически не использован. А как темпераментно можно было бы его сделать! Скажем, Мгелика старался бы «затанцевать» Дато до головокружения, чтобы тот лишился возможности сообщить Леле правду о Вепхия!

Непростительно также, что режиссер не использовал возможности динамично и действенно, в огневом танце показать, как Дато сообщает Леле о сильной любви к ней Вепхия.

Зато с накалом сделана в фильме вся финальная часть.

Волнует проезд по новой улице, эмоциональны кадры пуска стали на новом заводе и встречи Вепхия и Лелы.

Но и тут режиссер не всегда учитывает обстановку. Неизвестно, зачем ему понадобилось показывать пробег Лелы в нарядном платье по мартеновскому цеху? Зачем нужен финальный поцелуй у раскаленных мартенов? И почему в этом цехе нет людей? Всем известно, что у действующих печей всегда находятся сталевары.

Нельзя замалчивать об этих промахах, хотя в ряде мест фильм убедительно решает тему созидательного труда советских рабочих, а в целом интересно раскрывает тему искренней дружбы русского и грузинского народа.

Фильм рисует сложный путь юноши от работы на примитивной кузнице до варки стали в мартеновской печи гигантского металлургического комбината, показывает, как из буйного и вспыльчивого Вепхия вырастает вдумчивый, дисциплинированный рабочий-металлург.

Современная тема является лучшей почвой для роста художника. Можно пожелать, чтобы режиссер Н. Санишвили и в дальнейшем работал над темами нашей великой современности.

С. ВАСИЛЬЕВ

ПРАВО НА ПАФОС

(«КРУШЕНИЕ ЭМИРАТА»)

Недостаточно взять какой-нибудь исторический факт или историческое событие и перенести их на экран, чтобы создать исторический фильм. Как бы фотографически точно ни излагать то или иное событие, оно не станет явлением художественным, пока мы не найдем своего творческого отношения к нему. Надо поставить перед собой задачу объяснить это событие, найти в нем основные действующие пружины и добиться того, чтобы оно предстало перед зрителем вскрытым изнутри и обнажившим свои главные тенденции.

Но этого мало. Чтобы истолковать историческое событие, объяснить внутреннюю логику его развития, расстановку сил, столкновения и конфликты, художнику надо найти основные установки, которые бы помогали все эти разрозненные факты объединить в один стройный ход логики драматического развития действия.

При изложении исторического факта можно и должно находить меру домысла, которая помогает этому факту раскрыться в художественном образе. Здесь возможны большие ошибки, просчеты, но именно в этой части работы и заключается основное творческое начало, которое превращает факт исторический в факт художественный. То, что художник

«Крушение эмирата»

думает передать зрителям, то, что художник увидел в материале,— это и позволяет ему, не искажая подлинной сущности факта, поднимать его до высот эпоса, если это требуется, пафоса, трагедии и т. д. В этом и заключается интерес творческой работы над историческим материалом.

Большая роль тут отводится сценарию, потому что именно в сценарии закладываются основы отношения к факту, его трактовки, осмысления, раскрытия в нем невидимых на первый взгляд сторон, связей и опосредствований. Образная система предопределяется сценарными задачами. Поэтому в исторической картине почти всегда трудно оторвать работу автора сценария от работы режиссера. Подчас эта связь настолько тесна, что даже опытному глазу трудно разобраться, что от чего идет — от задачи ли, поставленной сценарием, или от ви́дения факта с режиссерской точки зрения.

Этот вопрос — что от чего? — возникает и при просмотре «Крушения эмирата». Автору сценария В. Крепсу, режиссерам В. Басову и Л. Файзиеву надо было охватить довольно большое историческое событие, осмыслить его внутреннюю сущность, понять силы, противодействующие в борьбе, расставить эти силы, найдя им образное выражение. В этом-то и состоит прежде всего основная задача художника — четко уяснить себе, в каком жанре, в каком именно виде предстанет его произведение перед зрителями, какие средства он будет использовать, чтобы свое отно́шение к событию донести до многомиллионной аудитории.

Задача эта очень ответственна тем, что малейшее отклонение от исторической правды́ может обернуться против художника. Значит, надо найти меру, чтобы, не нарушая исторической правды, воссоздавать действительность, опосредствованную творческим мышлением.

«Крушение эмирата»

Социалистический реализм не исключает использования любого жанра, любого приема. Однако эклектическое смещение жанров и приемов нежелательно, ибо оно часто может приводить к снижению правдивости фильма.

Конечно, всякое событие нашей эпохи, несущее в себе большой революционный запал, имеет право звучать эпически. Художник может доводить звучание до пафоса, до большого накала страстей, но при обязательном условии, чтобы пафос, приподнятость материала не были навязаны извне, а имели бы твердое, основательное «заземление» в реальности самого действия, в реалистичности трактовки образа. Если мы хотим приподнять исторического героя, то притти к этому мы должны сложным путем, который заставит зрителя абсолютно принять героя, как фигуру реалистическую, заставит зрителя полюбить (или возненавидеть) персонаж, как человека реально существующего,— и только тогда мы можем позволить себе делать с героем все, что захотим.

Все начало «Чапаева» построено так, что герой проявляется различными, чрезвычайно «заземленными», реалистическими сторонами своего характера. И только когда зритель воспринял его как образ реалистический, мы позволили себе показать его в патетике боя, как бы выводя героя за рамки реального, эпически поднимая его. И это зритель уже принимает.

Если же мы сразу нацеливаем образ на приподнятость, то всегда, в силу природы кинематографа, это будет противоречить жизненной убедительности. Стоило мне поступить так — и я почти всегда терпел поражение. Там же, где я сперва сложным ходом завоевывал зрителя, а затем уже поворачивал образ в том направлении, в каком хотел, почти всегда это воспринималось зрителем как закономерность и не ставило ему препон к восприятию таких образов, как образов правдивых.

Авторы «Крушения эмирата», движимые правильной по существу мыслью — передать революционный пафос событий, пошли по линии наименьшего сопротивления: они «поднимали» образы прямо и непосредственно, придавая им плакатное звучание. Это часто мстит картине, которая могла бы быть великолепной.

Многое, сделанное в картине, является большой работой, свидетельством того, что сценарист и режиссеры владеют профессиональным ремеслом, хотя не всегда еще умеют превратить его в мастерство, позволяющее свободно оперировать сложными элементами создания образной системы картины.

Профессиональное владение материалом в картине налицо. Мы видим зачастую прекрасно выбранные точки съемок, видим осмысленное использование массы, видим умелое построение мизансцен, осмысленное движение в кадре, правильное использование света. Молодые постановщики сумели направить работу коллектива и проявили знание того, как это нужно сделать. Но тут же сказывается отсутствие умения углубленно использовать приемы художественного мастерства.

Вот, скажем, эпизод ночного сбора перед восстанием. Каждый кадр сам по себе сделан очень приятно, но его прием обнажен: по команде режиссера по диагоналям кадра начинают сходиться люди — и всем ясно, что так в жизни не бывает. Здесь все заранее расставлено. Зритель видит, что это неправдоподобно, начинает уже не доверять режиссеру; когда, казалось бы, ход событий должен вызвать эмоциональную реакцию,— этого не происходит.

То же самое в эпизоде перед решающим штурмом крепости. Штурм — это действительно большая победа Красной Армии, это напряжение революционных сил, необходимое для того, чтобы завершить героическую эпопею. И вдруг перед последним штурмом сценарист и режиссеры вставляют несколько коротких кусков, в которых эмиру предсказывается всякое благополучие. Ключ этой сцены эксцентрический и сатирически условный. Поэтому хотя авторы фильма и вызывают в этом месте улыбку зрителя, но в то же время условностью построения кадров и трактовки действующих лиц они выводят зрителя за пределы реалистического восприятия событий. И следующий за этим эпизод — штурм крепости — зритель воспринимает уже как условное действие, а потому нужного включения зрителя в действие, эмоционального захвата зрителя не достигается. Выиграв на улыбке, авторы потеряли в главном.

Непродуманное и грубоватое смешение различных жанровых кусков, подключение чисто реалистических сцен к сценам, трактованным условно, а иногда нарочито плакатно (как падание вывески Зингера со взрывом) обращаются против создателей картины.

В картине есть только один батальный эпизод, в котором зрителю позволено эмоционально включить себя в событие. Это — бой на улицах, когда зритель видит смерть Игната, горе девушки и сразу же активно заинтересовывается самим существом боя и его исходом. Во всех же остальных случаях в результате самоцельного любования баталией, без включения какого-либо драматического элемента и его разработки, бой восхищает изобразительно, но не трогает своей напряженной сутью.

Подобная же ошибка допущена и в трактовке отдельных персонажей. Рядом с реалистическим образом Фрунзе (а также почти со всеми другими положительными персонажами и даже некоторыми отрицательными) создатели картины дают образы условные, которые мешают зрителю воспринимать основных героев как реальность.

Конечно, картина в общем выполняет свою роль. Зритель понимает все, что положено, но понимает рационалистически. В этом-то и беда

«Крушение эмирата»

картины. Это основное, что мешает и плавному ритму развития действия, ибо зритель все время переключается из одного ритма действия в другой. Происходит так не потому, что само действие закономерно рождает этот ритм, а потому, что постановщики управляют им по своей прихоти.

Вот те ошибки, которые молодым режиссерам В. Басову и Л. Файзиеву нужно учесть, ибо все данные говорят, что они в этом жанре могли бы успешно работать и могли бы создавать крупные произведения.

В. Басов говорил, что он пользовался многими работами режиссеров старшего поколения. Это, разумеется, хорошо. Но, используя прошлый опыт, молодым художникам надо все-таки идти самостоятельной творческой дорогой и находить свое собственное отношение к изображаемым событиям, и если уж использовать какой-то известный ранее прием, то надо по-новому его осмысливать. Скажем, красный флаг, завершающий картину и несомненно навеянный «Броненосцем «Потемкиным», тоже должен быть не просто общей формулой. Его надо было творчески опосредствовать так, чтобы он сыграл в новом эмоциональном строе и заставил бы зрителя вновь увидеть в нем открытие. Если же этого не достигнуто, то лучше не пользоваться старым приемом, потому что такой общий знак ничем не затрагивает зрителя и ни в чем его не убеждает.

Путаница жанров мстит за себя и в работе с актерами, ибо они все время не знают, что же, собственно, им надо делать. Чувствуют себя актеры в картине неуютно, приподнятыми на ходули, и смотрят на себя как бы со стороны. Остается такое впечатление, будто актер все время работает перед зеркалом, наблюдая, как у него наклонена голова, куда пошли глаза и т. д. Отсюда идет позирование — то, что К. С. Станиславский называл в плохом смысле слова «игрой» или «представлением».

А ведь те же актеры при другой направленности и трактовке образов могли бы этих своих недостатков и не обнажать. Некоторая излишняя многозначительность в подаче каждого слова, каждого жеста неизбежно тянет актеров на «представление».

Поэтому остаешься благодарным актерам, когда видишь в отдельных эпизодах правильную внутреннюю жизнь образа на экране. Такие хорошие куски есть у Е. Самойлова (Фрунзе) и В. Краснопольского (Куйбышев), есть и у А. Бакирова (эмир), несмотря на очень условную трактовку этого образа.

Почему запоминается беседа Фрунзе и эмира в вагоне? Потому что здесь соблюдена мера отношений условности трактовки образа эмира с реалистической трактовкой образа Фрунзе.

Там же, где эта мера не найдена, получается совсем плохо.

Сцена в темнице, в подвале, где мучается Ойгуль, казалось бы, должна вызвать сочувствие и слезу зрителя. Однако она вся идет на холостом ходу, ибо поведение почти всех персонажей, окружающих девушку, условно.

Монтажной организацией материала молодые режиссеры владеют достаточно умело. Они часто монтируют детали, заменяя ими пространную сцену, удачно осмысливают переходы от одного действия к другому. Жаль только, что и эти приемы обнажаются, а их надо прятать глубже. Зритель не должен обнаруживать их как прием. Ошибка идет здесь все от той же общей стилистики вещи и некоторой неопытности режиссеров.

Радует вдумчивый подход к музыкальному и звуковому оформлению фильма. Звук использован хорошо: переключение из одного ритма в другой, из одного тонального ощущения в другое продумано и осмыслено в соответствии с ходом драматургии. Не хватает, может быть, лишь точности, от чего и возникают просчеты.

Вот герой картины, молодой, радостный Шерали (артист С. Диванов), возвращается к себе в аул. Постановщики могли бы здесь легко добиться, чтобы зритель включился в состояние актера. Даны поэтичные кадры природы. Герой идет и поет... Но режиссерам показалось этого мало. Они не доверились ни актеру, ни себе и ввели музыкальное сопровождение из национальных инструментов. И получился условный проход. Сразу, как только в реальные пейзажи с реальным движением реально поющего человека вошла условная музыка, у зрителей выключилось соучастие с настроением героя — они стали рассматривать этот эпизод, как иллюстративный, условный номер. Поэтому режиссеры уже не могли добиться эмоционального нарастания к важному моменту эпизода — встрече героя с девушкой Ойгуль.

Нужно было делать эту сцену на песне, которая то доносится издалека, то теряется, то опять возвращается и выходит вместе с героем на первый план,— и тогда зритель естественно включался бы в эмоциональный строй актера. Поступив иначе, режиссеры потеряли лиричность встречи, она стала восприниматься условно.

Нередко авторы ради зрелищного эффекта пренебрегают правдой. Вот эпизод, когда Ойгуль везут по городу. Она делает герою знак, предупреждает. И он понимает, что не должен обнаруживать себя. Но режиссеры нарушают логику поведения героя, оглупляют его. В первое мгновение он еще мог бы броситься к ней, не помня себя; но после того, как Ойгуль остановила его, после того, как он попятился назад и удержался,— зачем же давать этот глупый рывок вперед? Только ради того, чтобы состоялась погоня и «эффектная» паника на базаре — с арбузами, падающими в воду, с перебитыми горшками? Иной смысловой нагрузки в эпизоде нет.

«Крушение эмирата»

Между тем здесь режиссеры пожертвовали какой-то нужной для зрителя чертой своего героя и логикой поведения своей героини. А жертвовать смыслом ради трюка, жертвовать отношением зрителей к герою, их доверием к нему, оглуплять его, пренебрегать его внутренними качествами, определяющими потом его участие в важных, кульминационных событиях картины,— это очень жестоко. Это слишком дорогая цена.

В общем и целом картина нравится смелостью, с которой режиссеры решают те или иные задачи, нравится замахом на широту, от чего мы как-то отвыкли. Мы часто теперь предпочитаем сводить все к мелким, камерным решениям. И то, что автор сценария и режиссер не побоялись масштабности, не побоялись «размахнуться» на эпопею и передать революционный пафос событий, это подкупает. Пусть даже с издержками, но в этом направлении надо рисковать и искать. И хорошо, когда молодые наши режиссеры идут по этому пути, потому что на нем-то и рождалась слава советской кинематографии. Ее основные победы были завоеваны произведениями с широким, масштабным охватом событий, с показом атмосферы эпохи, с показом народа, как основной движущей силы истории.

Молодые режиссеры в основном и главном с картиной справились; пусть не достаточно эмоционально, может быть, слишком рационалистически, но они доносят до зрителя правильное понимание большого исторического факта.

Им удалось по-своему увидеть историческое событие, вложить в него свой художественный домысел, свою трактовку и отношение к событиям и людям.

Пусть они кое в чем ошиблись, кое в чем нашли, а в целом — путь выбран правильный.

Пожелаем же им успеха на этом пути!

С. ГЕРАСИМОВ

РОМАН И ФИЛЬМ

(«К НОВОМУ БЕРЕГУ»)

Фильм «К новому берегу», который поставлен Л. Луковым по сценарию, написанному им вместе с В. Алексеевым,— это экранизация, со всеми ее трудностями и своеобразием. В основе фильма — широкоизвестный роман В. Лациса. Роман этот любим советскими читателями. Он рассказывает историю борьбы латвийского народа за свою свободу и самостоятельность, за социализм, за путь к коммунизму. Роман большой и по объему, и по глубине содержания, по обилию образов и событий.

Таким образом, перед создателями фильма встала очень сложная задача. Они мужественно взялись за постановку этого фильма, внимательно изучили роман и приложили много усилий к тому, чтобы литературное произведение наиболее полно воплотилось на экране.

К сожалению, у авторов фильма, находившихся под обаянием романа, не хватило мужества отказаться от некоторых интересных, но все же второстепенных по значению сцен. Обилие эпизодов затруднило свободу киноповествования, вынудило сценаристов и режиссера на скороговорку. Этот недостаток все время как-то довлеет над ходом повествования.

Когда проблема экранизации встает как проблема теоретическая, прежде всего хочется обратить внимание на то, как художник сумел

«К новому берегу»

«К новому берегу»

донести природу и образы литературного произведения до кинематографического их воплощения, как перенес он строй уже сложившихся у читателя литературных образов в образы зримые, пластические. Эта задача всегда трудна, потому что, если читателю полюбился роман или повесть, то образы их уже живут зримо в его сознании и он вправе требовать точного воплощения своей фантазии от авторов экранизации. Сценарист и режиссер должны найти тот наиболее верный, наиболее точный путь от литературного образа к зримому, который в конечном счете удовлетворит наибольшее число людей, читавших книгу и желающих увидеть прочитанное на экране.

Справедливость требует сказать, что здесь у Л. Лукова налицо значительные успехи.

О чем роман В. Лациса?

О борьбе Лидумов и Тауриней, борьбе двух «династий», как это сказано и в книге, и в картине, когда одна «династия» — трудящихся — в суровой классовой борьбе сменяет другую династию — эксплуататоров, выбрасывает ее за борт истории, утверждает свое право на жизнь и счастье. Поэтому верное воссоздание образов Лидумов и Тауриней и решает в конечном счете успех экранизации.

Надо сказать, что и Лидумы и Таурини нашли интересное воплощение в фильме.

Лучшим достижением фильма являются образы Ильзы (артистка Велта Лине) и Яна Лидум (артист Ж. Приекулис). Это сильные, верно найденные характеры, в них много живого национального темперамента.

Тауринь, этот жестокий человек, с сердцем, обросшим шерстью, при том, что внешне он дан в фильме подвижным, быстрым и даже, несмот-

ря на полноту, по-своему изящным, найден в своем цивилизованном зверстве очень верно. В фильме образ зажил. Это большое достижение и сценариста, и режиссера, и актера Я. Осиса.

Интересны образы Пацеплиса (артист А. Димитер) и его жены Лавизы (артистка О. Круминь). Можно назвать и другие роли, но они требуют уже критических замечаний, так как в них далеко не все равноценно. Бегло, например, очерчены образы Артура и Айвара.

Важно, однако, что удались основные герои, составляющие центральные силы в развитии фильма.

Думается, что лучшей в картине все же следует считать ее первую половину, где характеры открываются не в результатах, а в становлении, где мы постепенно узнаем людей. Узнавание — наиболее драгоценный процесс в искусстве; и чем больше кинопроизведение предоставляет зрителю материала для самостоятельной оценки и раскрытия образа, тем выше художественный результат, и, напротив, чем больше режиссер надеется, что характеры (раз уж они заданы, определены) не нуждаются в дальнейшем раскрытии, чем больше он рассчитывает, что сам сюжет захватит зрителя, тем большие убытки потерпит он в своем искусстве. Поэтому в тех эпизодах, где характеры героев развиваются, фильм «К новому берегу» волнует больше, глубже захватывает зрителя, более четко и зримо открывает перед ним самую природу обостренной классовой борьбы, которая составляет содержание книги В. Лациса.

Наилучшая сцена фильма — арест Яна Лидума. Это первый в его революционной жизни арест — его насильно отрывают от семьи. Сцена важна не только своим сюжетным значением, но и тем, что она наиболее совершенна с точки зрения органического соединения в ней всех элементов художественного действия.

Но и эту сцену можно было бы разделить на две половины: она начинается в доме, а продолжается на улице. Вторая половина безупречно хороша, первая же, в конце концов, построена на внешней динамике событий, и такие динамические сцены рассыпаны щедрой рукой режиссера на протяжении всей этой очень темпераментной картины.

В чем особая сила второй половины этой сцены? В ней, как в фокусе, сконцентрирован идейно-художественный замысел фильма в целом, то есть то, что К. С. Станиславский называл сверхзадачей. Здесь раскрываются и национальный темперамент, и среда, окружающая героев, и мудрость народа, и жестокость власти, и пафос революции, и гнетущий быт семьи.

Судьба ребенка и матери — все поставлено здесь на карту, так как арестом отца семья обрекается на нищету, на голодную смерть. И все это выражено в кратчайшем промежутке времени!

Если подсчитать длительность, то, вероятно, окажется, что сцена занимает не более полминуты, это 15—18 метров.

Как же это достигнуто? Что здесь сделал режиссер, что сделали актеры, что сделал оператор? Для анализа мастерства существенно обратиться именно к этим вопросам.

Как построена эта сцена? Как развертывается событие, как раскрывается внутреннее действие?

Полицейские тащат Лидума к повозке, он повернут лицом к семье, к жене; дует ветер, ударяющий ему в спину, жене — в лицо. Оба они одеты не по сезону легко. Одежда их развевается, ветер леденит их, но сейчас это не имеет для них никакого значения. Им тяжко от сознания, что вот гибнет, разрушается семья, весь уклад жизни и начинается что-то новое, неведомое. Быстрый темп общения, в котором сделана вся картина, приобретает здесь необычайную силу воздействия. Если бы ритм всего

кинопроизведения был бы продуман так же глубоко и точно, как ритм этой сцены, думается, картине нельзя было бы сделать ни одного критического замечания. Однако замечания эти, как увидим дальше, все же необходимы.

В этой же сцене все найдено до крайности точно. Прощание происходит в необычайно суровой, жестокой обстановке, и люди спешат сказать друг другу все, что накопилось за годы совместной жизни. Жена говорит о том, что муж никогда не думал о семье, а всегда только о революции, а он говорит, что она не понимает самого главного и все зависит от того, будет добыта победа или нет. Они говорят одновременно, каждый высказывает свои мысли; состояние своих героев артисты передают предельно правдиво.

Можно от всей души поздравить Л. Лукова с тем, что он сделал лучшую сцену за всю свою творческую жизнь. Вот по таким меркам и следует определять движение художника вперед. Если мы будем отмечать только недостатки, которые так или иначе балансируют каждый успех, и не замечать того принципиально нового, что сделал художник, мы не окажем услуги ни ему, ни нашему искусству. Необходимо отмечать каждый шаг художника к совершенствованию мастерства, который свидетельствует о новом этапе в его творчестве.

Думается, что эта сцена является меркой успеха фильма в целом, она по-настоящему величественна. После нее с большим волнением ждешь продолжения фильма.

Но дальше-то и начинают накапливаться критические размышления.

Л. Луков — художник в высшей степени темпераментный, страстный. Страстность эта не только р е з у л ь т а т творческого труда, но она присутствует обычно и в самом его п р о ц е с с е. Каждый, кто видел Л. Лукова на съемке, знает, сколько духовной энергии затрачивает он на создание каждого маленького звена своего фильма. Этому личному его качеству, бесспорно, можно позавидовать.

Порой, однако, он пользуется этим своим качеством нерасчетливо: страстность, которую он вкладывает в замысел и решение каждой сцены, приобретает всякий раз примерно одинаковую форму динамического своего выражения. Ведь художник должен уметь расходовать свою энергию так, чтобы в нужные моменты страстность эта не кипела на поверхности, а жила подспудно, чтобы она как бы питала корни сцены, которая может быть по внешности и медлительна, и грузна. Такое замедление ритма не может сделать сцену скучной. Скука — это прежде всего результат внутренней пустоты. Сцена должна сохранять тот же объем содержания, ту же меру наполнения, как другие кипящие, бурные сцены, не выплескивая наружу всего запаса динамической энергии.

После описанной выше необычайно бурной, впечатляющей сцены можно было ожидать таких, в которых новые страсти пока только накапливались бы. Но в фильме сразу вслед за этим стоит другая страстная сцена, затем третья, четвертая, пятая; ритм фильма развивается все в том же качестве, и начинается уже своеобразная инфляция страстей, когда от переизбытка они обесцениваются. Нет отдыха для раздумья, нет передышки для накапливания сочувствия, как это бывает всегда в шедеврах драматического искусства.

О национальном темпераменте, национальном характере этого фильма надо сказать особо. Мы смотрели в последнее время картины нескольких республиканских студий, созданные разными художниками, представителями разных национальных культур и в каждом фильме обнаруживали свой национальный характер. Это не то, что мы называем «колоритом», а нечто большее.

И, разбирая эту сторону творчества режиссера Л. Лукова, операторов В. Рапопорта и Г. Егиазарова, художника Н. Пашкевича, надо оценить их желание и умение выразить национальный характер жизненного материала.

Образ показанной ими страны складывается из простора, из обилия воздуха, из энергии мизансцен и легких холодноватых красок пейзажей. Фильм в этом смысле очень точно передает язык В. Лациса, очень национальный и своеобразный.

Лацис — первоклассный писатель, отличный стратег литературы, он точно знает, что хочет сказать; поэтому наши читатели с таким интересом и любовью берут его книгу. Он не спешит подвести торопливый итог в формировании характеров, сюжетных зависимостей и связей, а спокойно и последовательно повествует о судьбах своих героев.

Его образы не оголенно тенденциозны; они вырастают в процессе чтения книги, где от главы к главе накапливаются мысли, оценки и выводы. Однако языку его свойственна прямота, он пишет ясно и немногословно. Есть у него прямота и в постановке жизненных вопросов при столкновениях героев, и в этом своеобразие того национального темперамента, которым Латвия всегда гордилась.

Надо сказать, что все эти черты отражены в лучших сценах фильма и не только в сюжетных его связях, но и во всей сумме художественных приемов, особенно в первой его половине.

Очень выразительно начало фильма, отлично снят крупный план героини. Как бы сама Латвия смотрит с экрана. Это красивое, чистое, с очень светлыми глазами лицо, с еле-еле наметившимися складками в углах рта. В нем все наполнено жизнью, свежестью и одновременно мудростью суровой борьбы.

«К новому берегу»

Могут возразить, что достигнуть этой ясности рисунка проще, чем снять рембрандтовский портрет со сложной светотенью. Но с этим согласиться нельзя: портрет, где глаза становятся источником света и мысли, — самый сложный портрет. Раскрыть и передать не настроение, а мысль человека, пронизывающую весь рисунок его лица, — благодарнейшая задача для оператора. Тут и выступает тот самый национальный колорит, где национальный характер человека неразрывно связан с характерностью национального ландшафта.

Авторы фильма полюбили природу Латвии, научились понимать ее красоту и в стройных соснах, и в высоком просторном небе, и в чистой холодноватой, отражающей облака воде, и в буйной зелени луговых берегов.

«К новому берегу»

Надо сказать и о быте. Пусть это не прозвучит парадоксально, но обилие событий несколько помешало художникам полно, до конца раскрыть своеобразный и сложный быт героев романа Лациса. Речь идет не о какой-то сумме характерных деталей, но о самом укладе жизни, о семейных и трудовых традициях, о жизненных национальных особенностях. Все это должно быть постоянным предметом внимательного изучения художника, о чем мы часто забываем, и глубокое раскрытие быта порой подменяем показом только внешних его примет. Есть, скажем, в фильме сцена свидания в тюрьме. И по сюжету и по ритму она сделана точно, живо. Но латвийской тюрьмы, как таковой, не видно, это скорее всего знак тюрьмы. Мы видим лишь людей в полосатых одеждах и двух героев фильма, разговаривающих между собой через решетки. Ушла жестокость сцены, она приобрела информационный характер, хотя могла бы быть поистине трагической, наравне со сценой ареста.

Но вот сцена, где Тауринь учит маленького приемного сына быть правоверным латвийским помещиком и полицаем, сделана отлично. Она на уровне сцены ареста, хоть и совсем в ином ключе. Тут есть элементы иронии, почти карикатуры, но как верно нашел здесь художник ритм, чтобы передать жестокий своеобразный быт семьи Тауриней.

Интересно сделана и сцена избиения Анны (артистка Б. Индриксон).

У человека, с детства сталкивающегося с жестокостью и произволом мира эксплуататоров, классовое самосознание формируется постепенно. Но бывает, что какое-то одно оскорбление заставляет особенно резко определить свое отношение к жизни. Это и показано в сцене, когда помещичьи сынки, очень мерзкие и страшные молодые люди (как легко угадать, что из них выйдет!), под видом «игры» хлещут Анну крапивой.

Это — одна из самых страшных сцен в картине, и сделана она с большим мастерством.

«К новому берегу»

Но вот очень важная сцена на заводском дворе звучит несколько отвлеченно. А ведь и для этой весьма острой драматической коллизии, когда невооруженный народ изгоняет вооруженных полицейских, можно было бы найти живые, запоминающиеся черты.

Несколько слов о речи в фильме.

Л. Луков вынужден был заново озвучить его для всесоюзного экрана, так как у некоторых исполнителей, латвийских актеров, отсутствовала чистота произношения русского языка. Фильм сдублирован с большим тщанием — надо сказать, что с точки зрения техники задача выполнена блестяще.

Но зритель, очевидно, недополучил многого из живой речи актеров, в которой (даже при наличии акцента!) было все же больше тонкости и изящества интонаций.

* * *

Воплощен ли роман Лациса на экране?

Да, мы узнаем роман с его политической направленностью, с глубиной содержания, с обилием судеб и характеров. И, повторяем, если бы при разработке сценария у авторов нашлось мужество, чтобы отказаться от некоторых сцен и таким образом избежать перегруженности сценария, а затем и фильма,— вещь несомненно была бы еще выше, еще ближе к роману.

И все-таки из фильма встает роман. Это фильм о Латвии, о латвийском народе, о том, как складывалась его своеобразная революционная судьба.

В лучших своих сценах фильм показал нам Лукова большим, мужественным, интересным художником, сделавшим еще один серьезный шаг по пути дальнейшего совершенствования своего мастерства.

К НОВОМУ БЕРЕГУ

(По одноименному роману В. Лациса)

Сценарий В. Алексеева, Л. Лукова

Постановка Л. Лукова

Операторы: В. Рапопорт, Г. Егиазаров

Художник П. Пашкевич

Композитор А. Лепин

В ролях:

Ж. Приекулис, В. Лине, Л. Фрейман, Я. Осис, Б. Индриксон, Г. Лиепинь, У. Лиелдыдж и другие

Производство Московской киностудии им. М. Горького и Рижской киностудии

Л. АРНШТАМ

ПРОНИКНОВЕНИЕ В ГЛАВНОЕ

(«САЛТАНАТ»)

До какой степени мало знаем мы нашу страну, как красива, прекрасна она и разнообразием природы и богатством сложных человеческих характеров — вот первая мысль, которая приходит каждому из нас, когда смотришь картины о наших союзных республиках.

...Украину, Грузию, Армению с их древней культурой, с художественными традициями мы знаем неплохо. Но вот, скажем, Киргизию многие «открывают» для себя почти заново. А ведь и у таких республик мы можем немалому поучиться, даже в той области, которой занимаемся,— в области искусства.

«Салтанат» учит нас высокой правде жизни в киноискусстве. В этом ее сила.

Киргизия! Страна, окруженная цепью гор, отдельные вершины которых поднимаются выше семи тысяч метров над уровнем моря. Страна, где горные хребты разделены впадинами-долинами, густо заросшими травами, цветами, где озеро Иссык-Куль наполнено вечно незамерзающими водами. Страна удивительной фауны, где вы можете встретить и бурого медведя, и красного волка, и легендарного барса. Страна, через которую прошли такие сложные дороги истории человечества! Что познали, что испытали предки героев картины «Салтанат»!

...Своеобразна культура их далеких прародителей — племени усуней, сыгравших немалую роль в истории Средней Азии еще за два века до нашей эры. Более поздние связи с высокой согдианской культурой (Самарканд, Бухара). Племена, знавшие не только скотоводство, но и земледелие, и овладевшие различными ремеслами. И вся эта культура сметена нашествием монголов в XIII веке. В XIV веке нашествие Тимура, как утюгом, прогладило страну, оставив за собой только пепел да запах гари пожарищ.

И все-таки народ, пройдя через тысячи тяжелейших испытаний, пришел к XIX веку со своим языком, своей своеобразной культурой. Правда, искусство слова было искусством устным, оно не знало письменности, но народ бережно пронес через века песни своих великих поэтов — акынов.

Живая традиция устной поэзии сыграла немалую прогрессивную роль в истории народа. Вспомним хотя бы гневную поэзию акына Токтогула, дожившего до наших дней и в наши дни прославившего новую жизнь своего народа. Народ этой страны, еще в прошлом веке поднимавший восстание за восстанием против угнетателей, баев, князей, быстро сближался с русской культурой в прогрессивных ее выражениях.

И все же Киргизия, несмотря на все ее своеобразие, пришла к революции как одна из самых отсталых окраин царской России.

Но с какой сказочной быстротой преобразилась эта окраина в новых условиях!

С наибольшей отчетливостью можно представить себе, что такое великие завоевания Октября именно на наших отсталых в прошлом районах. До революции в Киргизии было всего шестнадцать врачей, сейчас — свыше двух тысяч; там была всего одна гимназия, а сейчас —

Киргизская Академия наук, больше десятка высших учебных заведений, десятки научных институтов, театры, музыкальные школы и т. д. и т. п. Всем, к чему мы уже привыкли в наших представлениях о Советской стране, всем этим богата Киргизия!

Каковы же характеры этих воинов, охотников, скотоводов, судьба которых так изменилась всего за каких-нибудь три десятилетия? И как рассказать об этих людях, о делах и днях их жизни?

Есть для этого разные пути. Первый — обращение к эпосу народа. Это путь испытанный. И, если отнестись к нему легкомысленно, можно было бы сделать еще одну костюмно-декоративную кинокартину...

Второй путь... Но тут надо немного отвлечься в сторону.

В последнее время появилась некая тенденция считать фильм национальным, если в нем присутствуют в больших количествах национальные песни, игры и особенно пляски. Причем, требует того или не требует смысл сюжета, все одно, изволь вставлять в фильм сей национальный дивертисмент!

Но не означает ли такая тенденция экзотического подхода к культуре народов, жизнь которых мы призваны отразить? Разве такой способ изображения не заставляет скользить по поверхности жизни?

Конечно, речь идет не о жанре музыкальных фильмов, на который, кстати сказать, наши национальные студии набросились так, словно в нем и найдут они избавление от трудностей показа обыденной жизни народа.

Богатство культуры наших республик надобно еще раскрывать и раскрывать, прежде всего показывая глубокие изменения, происшедшие в жизни народов нашей страны. И самый почетный путь для художников (он-то и есть второй путь, о котором зашла речь) — это рассказать полным голосом о национальных особенностях народа, о национальной красоте его в самом главном — в труде, в простой его жизни, высоких его мечтах.

К сожалению, последнее время мы начали с пренебрежением, иногда стыдливым, а иногда и вполне откровенным, относиться к одному из главных завоеваний советского искусства, а именно — к умению показать наших людей в труде, показать страсть человека, выраженную в основном деле его жизни. Правда, на словах мы не отреклись от такого показа, но на практике стали считать скучным прямо обращаться к основному делу наших героев — оно все чаще и чаще превращается в некий смутный фон семейной истории героев. И в фильмах последнего времени незаметно стали распадаться глубокие связи общественного и личного. Появилось путаное представление, будто все-таки общественное не является одновременно и личным.

Но как можно позволить рвать единую цепь этих связей, если к историческому мышлению приучался каждый советский человек, даже те, кто только-только покрывал свою шею красным пламенем пионерского галстука, и если каждый реально чувствовал свою ответственность за общий исторический процесс!

Лишь в самое последнее время мы почувствовали, что кинематография наших национальных республик преодолевает свои недуги — начинает расправлять мускулы.

Авторы картины «Салтанат» — молодой кинодраматург Р. Буданцева и режиссер В. Пронин — выбрали наиболее почетный путь нашего искусства. В рассказе о жизни киргизского народа они пошли вглубь, затрагивая самые животрепещущие проблемы его сегодняшнего дня. В картине «Салтанат» правдиво и глубоко раскрываются национальные черты и особенности характеров.

«Салтанат»

Р. Буданцева внимательно изучала жизнь народа, ставшего героем ее сценария. Она не искала боковых эффектных решений, а хотела понять самую суть того, чем живет народ, и нашла простое, но глубокое движение драмы, которому подчинились все сюжетные линии.

Находясь в полной зависимости от милостей природы, веками кочевали киргизы вслед за своими стадами, табунами, отарами. Веками отгонно-пастбищное хозяйство было основной формой существования народа. Но при современном состоянии нашего животноводства эта форма начала тянуть назад, в прошлое.

Жаркие летние месяцы с палящим солнцем, сжигающим естественные корма; зимние бураны (с такого бурана, показанного с большой художественной силой, и начинается фильм), когда гибнет скот; джуты, покрывающие непробиваемой наледью землю с чахлыми остатками летней травы... да мало ли бедствий поджидают человека, который еще не управляет природой, а лишь эксплуатирует ее богатства!

Нет! Путь должен быть иной. Народ вложит в землю свой труд, знания своих ученых, народ п р е о б р а з у е т п р и р о д у, и она, благодарная человеку, воздаст ему неслыханным богатством. Не надо будет кочевать со стадами в поисках кормов. Бывшие прежде бесплодными, степи, горные плато станут кормовыми базами. Вновь освоенные пастбища дадут возможность прокормить животных на месте.

Таково ближайшее будущее животноводства Киргизии. Об этом думают и мечтают люди республики, за это ведут они борьбу.

О борьбе за создание мощной кормовой базы на горном плато Аккаре и рассказывает «Салтанат». Сила фильма в том, что этой борьбе, столь насущной для народа, подчинены все страсти героев, с ней неразрывно связаны их мечты, чаяния, любовь, ревность — все судьбы героев.

И так как авторы фильма поверили в важность для народа своего «делового» сюжета, то и получилось главное — неразрывность л и ч н о г о и о б щ е с т в е н н о г о.

Попробуйте отделить, скажем, историю любви и ревности Салтанат и ее мужа Аалы от основного «делового» движения сюжета — ничего из этого не выйдет! Попробуйте рассказать о робкой и чистой влюбленности агронома Джоомарта в Салтанат и вынести его чувства «за скобки» основного сюжета, и тоже ничего из этого не получится.

В этом слиянии личного с общественным — главная победа коллектива фильма, ибо в этом полном слиянии — в е л и к а я п р а в д а сегодняшнего дня человека Советской страны. И коль скоро авторы пошли за этой правдой, то их фильм исполнился и красотой подробностей быта — неповторимого, национального быта героев.

Режиссерская работа в этом отношении безусловно принципиальна. В. Пронин проникновенно и подробно показывает обыденное поведение людей, сумев найти в нем интересные, волнующие детали. А раз режиссер приходит к второстепенному, подробному через основное, главное, то естественно рождается и п о э з и я общего, так покоряющая нас.

Почти каждый эпизод может служить этому примером. Возьмем хотя бы самое начало, завязку сюжета... Страшный буран, гибнут отары овец, гибнут под снегом корма — нужна помощь. За помощью сквозь снежную бурю скачет зоотехник Салтанат. Она передала по рации о постигшем их бедствии. Но вот на обратном пути конь падает, сбросив ее в снег. Салтанат теряет сознание. Приходит в себя она уже в юрте подобравшего ее молодого агронома Джоомарта.

Здесь следует очень тонкая и умная сцена. Зоотехник Салтанат — простая киргизская женщина, мать, жена. Но она человек нового склада; ее дело — основная страсть ее жизни. Салтанат воистину простой человек и одновременно государственный деятель. И эта ее сущность находит свое выражение в первой же, как будто чисто экспозиционной сцене. Вот Салтанат очнулась. Ей предстоит ночевать в юрте с чужим мужчиной. Она, эта передовая женщина, вся настороже. Берданка в руках. Салтанат не будет спать. Настороженность, воспитанную в женщине веками рабства, читаем мы в ее недоверчивом взгляде. И вот появились старики-чабаны, разыскивающие ее. Салтанат испуганно просит Джоомарта: «Не говорите, что я здесь!» — и прячется под кошму.

Старики заметили, что кто-то спит там, под кошмой.

— Это мой товарищ,— поясняет Джоомарт,— он сейчас отдыхает.

Старый чабан Шамбет, болтун и сплетник, любопытствует:

— Твой товарищ тоже из Фрунзе?

— Дальше, аксакал! — разыгрывает его Джоомарт.

— О-о, из Ташкента? — не унимается Шамбет.

— Дальше, дальше!..

— Что, из Москвы?!

— Да! Из Москвы! — шутит Джоомарт.

И тут режиссер дает крупный план. План этот на редкость выразительный. Смущенная улыбка на лице Салтанат. Она подсмеивается над собственной глупостью, которая заставила так завраться этого славного Джоомарта. Улыбка одновременно полна какой-то вдруг проснувшейся внутренней свободы и, не будем скрывать, простого, милого женского лукавства.

Тем временем Джоомарт в словах прямых и ясных рассказывает старикам-чабанам о главной своей мечте: «Надо Акжар напоить водой, вспахать и засеять. Тогда не надо будет гонять скот в поисках пастбищ — вырастут травы. И какие травы!..»

Как будто бы сухие, деловые, скучные слова. Но надо поглядеть, с какой убежденностью, с какой искренней страстностью произносит их Джоомарт! Следует вглядеться и в лица старых чабанов: с каким недоверием и одновременно с какой напряженной надеждой вслушиваются они в слова агронома! Надобно, наконец, проследить вслед за режиссером и за тем, как меняется лицо Салтанат, какими глубокими складками прорезался вдруг ее чистый высокий лоб, каким жадным нетерпением загораются ее глаза! Авторы фильма затронули здесь главное в жизни народа, поверили в это главное, заставили поверить и нас, зрителей, в то, что оно является основной страстью героев. Авторы сделали волнующим и интересным то, что считается «скучным», «деловым». И когда после ухода старика Салтанат, забыв о ненужной своей осторожности, жадно расспрашивает Джоомарта о выполнимости его замысла, — веришь в ее волнение и волнуешься вместе с ней.

Это только один из первых эпизодов фильма, а сколько в нем затронуто граней! Здесь раскрыты и глубоко национальные и одновременно глубоко советские черты героини фильма, здесь завязывается и сюжетная линия любви, ревности, которой суждено принести столько горя Салтанат.

И, наконец, здесь с настоящей страстью рассказано о самом главном — о мечте н а р о д н о й!

А ведь весь эпизод немногословен, неболтлив. Режиссер очень умело (не только здесь, но и во всей картине) пользуется психологическим крупным планом, пристально вглядываясь в глаза своих героев. Поэтому сюжет развивается свободно — ему просторно в рамках метража, он воистину п л а с т и ч е н во всех своих выражениях.

Очень хороша сцена, вернее, большая монтажная фраза, повествующая о возвращении Салтанат к любимому делу. Муж Салтанат, шофер Аалы, приревновав жену к Джоомарту, запрещает ей работать. Но приходит весна, отары перебираются на постбища, все кипит трудом, и отец Салтанат, председатель колхоза Тугельбаев, приказывает ей отправляться на работу.

Это очень короткий разговор. Мгновение — и она уже на коне. Сумасшедшая скачка... И все время сияющее лицо Салтанат. Наконец бурная горная река, тысячи овец, песня чабанов. Салтанат с хода врывается в общую работу, она становится на глазах у нас стратегом этого движения отар на пастбища. А лицо ее светится все той же радостью, высокой радостью человека, занимающегося любимым делом.

Весь эпизод, исполненный движения, выразительной пластики, удивительного единства природы и человека, единства, порожденного тем, что природа выглядит не просто лирическим украшением, а полем приложения человеческой энергии,— весь этот эпизод как бы озарен сиянием, которое струится из глаз героини. И недаром одна из женщин, глядя на Салтанат, говорит: «Она светится, как река!»

Эти слова могли бы стать эпиграфом ко всему эпизоду.

И еще о крупном психологическом плане, умело примененном режиссером.

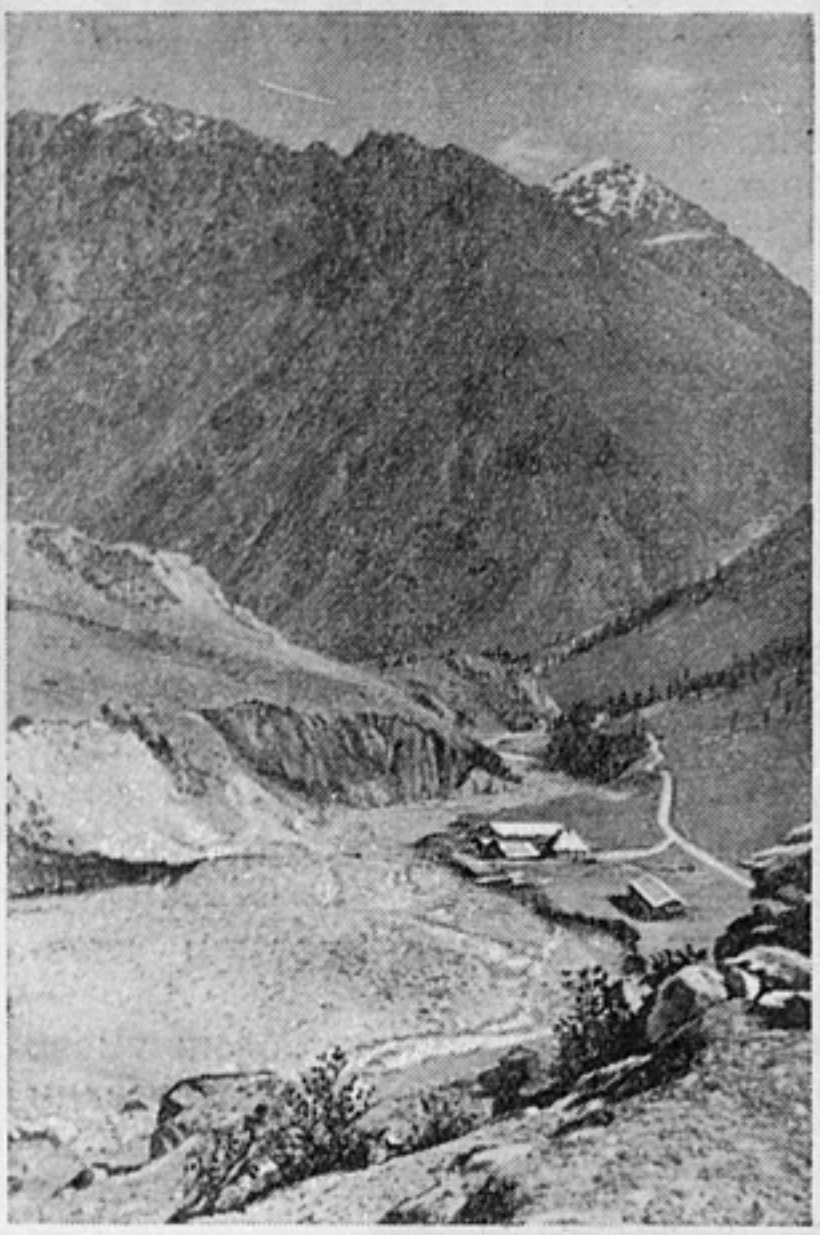
...Джоомарт приходит к Салтанат. Но ее нет дома, и гостя встречает Аалы.

Двое мужчин, одного из которых, раздирает ревность.

Вежливо-сдержанная беседа за традиционным чаем.

И вдруг появляется Салтанат. Здесь почти нет текста. Но сцена исполнена подлинного драматизма. Мгновенно просиявшее лицо Салтанат. Сразу помрачневшее лицо Аалы.

Дальше — сложный психологический диалог без единого слова.



«Салтанат»

Но интересно, что в сценарно-режиссерской разработке он записан так:

— Ты кто, хозяин? Хозяин ты? — Этот внутренний текст соответствует немому крупному плану Аалы, поглядывающему на Джоомарта.

Джоомарт двинулся к Салтанат.

Крупный немой план Аалы, которому в сценарии соответствует такой внутренний текст:

— Уходи немедленно или я тебя убью!..

Ответный крупный план Джоомарта тоже немой:

— Я приходил по делу, и я ухожу. Будь спокоен...— Вот о чем говорит без слов этот план Джоомарта.

Как видим, по психологической разработке — эпизод сложный, но вслух произносится всего лишь одна деловая фраза:

— Салтанат,— спокойно говорит Джоомарт, протягивая ей свою рукопись,— прочтите и скажите свое мнение. Это очень важно...

Во многих эпизодах фильма в деталях показано и глубоко национальное в характерах людей и одновременно новое, социалистическое.

Особенно хорош в этом смысле предфинальный эпизод, в котором отец Салтанат — Тугельбаев, потерпев поражение (он был противником освоения Акжара), решает сложить с себя должность председателя колхоза. Здесь все поведение актера так в подробностях точно, так жизненно и так многогранно, что не хочется упустить ничего.

Вот Тугельбаев диктует своему внуку, мальчику Джуме (не доверяя, видимо, собственной грамотности), заявление с просьбой освободить его от должности председателя. А вот ему становится плохо (сердце подводит!), и жена помогает ему стаскивать сапоги. Но стоит только появиться старинному другу, русскому ученому, как те же сапоги немедленно натягиваются обратно (ведь этого требует традиционная вежливость!) И вот уже течет разговор двух друзей. С каким трудом и в то же время с каким скрытым, но страстным желанием уступает самолюбие Тугельбаева доводам своего друга, открывающего ему смысл нового на самом простом примере, на примере судьбы внука, мальчика Джумы!

Столько в этом эпизоде национального юмора, национального достоинства, и как это национальное снова и снова органически сливается с новым, социалистическим!

Можно и дальше разбирать эпизод за эпизодом. Но здесь надо сказать об исполнителях.

Коллектив киргизских актеров — исполнителей главных и эпизодических ролей фильма — поразил всех нас.

Каждый из них владеет искусством создания реалистического образа, каждый знает, что такое поэзия сверхзадачи образа, каждый играет подробно и до конца верит в то, что делает в картине.

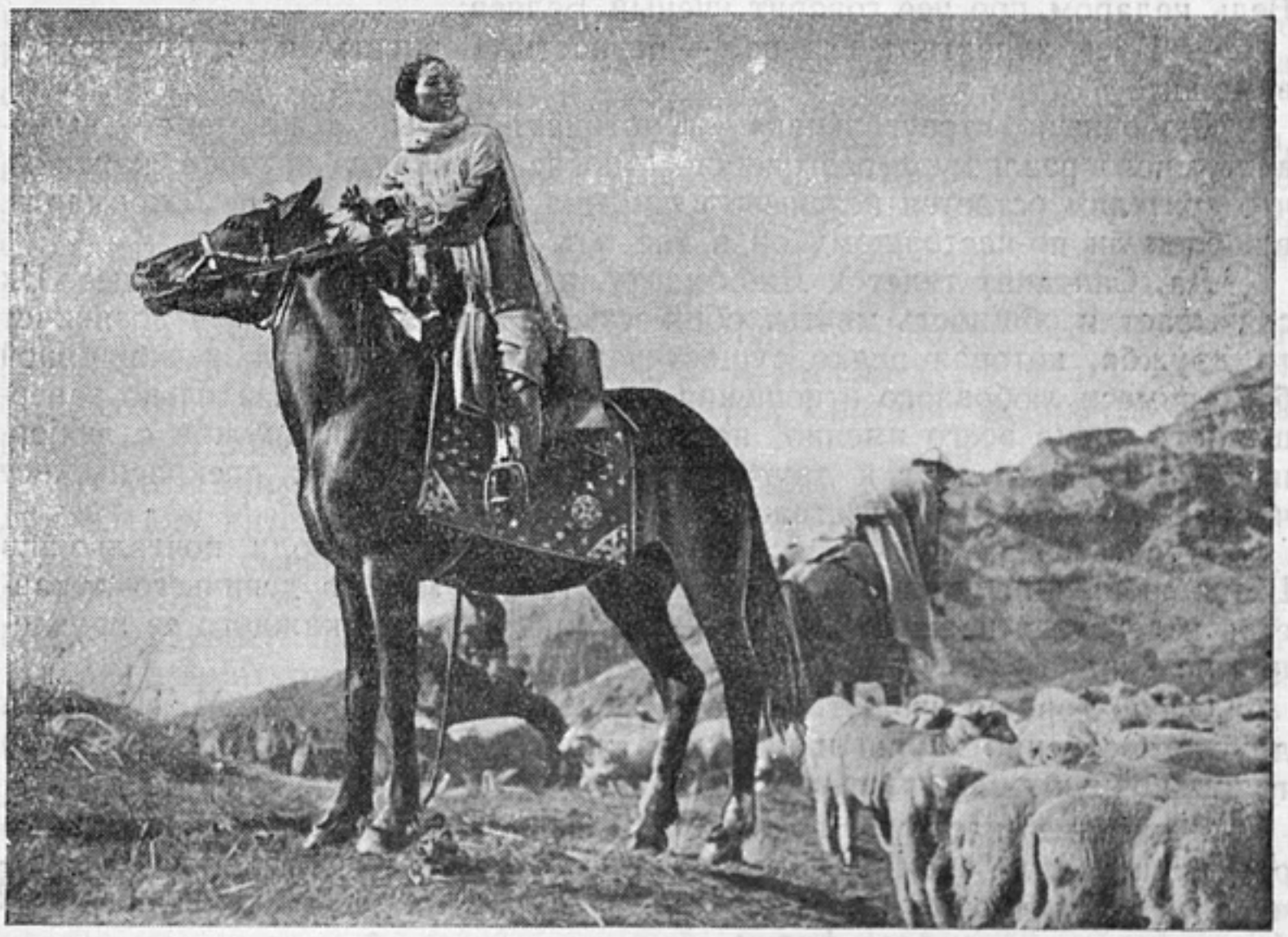
В чем же сила этого воистину удивительного коллектива актеров? Сила в его народности. Актеры эти — кровь от крови, плоть от плоти своего народа. Оттого мы не только любуемся тем, как скачет на лошади исполнительница роли Салтанат Бакен Кыдыкеева (ей-то при съемках не нужен дублер!), но и поражаемся той взволнованности, с которой она несет в фильме деловые проблемы. Для нее, близкой к жизни своего народа, не могут быть эти проблемы «скучными», ибо она сердцем своим, а не со стороны, знает, как эти сухие на первый взгляд проблемы волнуют каждого простого человека республики. Именно поэтому, когда она по ходу фильма рассказывает своему сыну Джуме быль-сказку о будущем высокогорных пастбищ, мы, зрители, волнуемся так, как будто бы актриса повествует о самом своем интимном, о самом затаенно-заветном.

Да! В лице Бакен Кыдыкеевой мы познакомились с актрисой огромного дарования, высоко правдивой, а значит и подлинно поэтической.

Но и другие актеры живут в фильме как подлинные представители своего народа. Мысли и мечты народа — это воистину их собственные мысли и мечты. Вот почему все они так правдивы.

Об актере Муратбеке Рыскулове, исполнителе роли отца Салтанат, председателе колхоза Тугельбаеве, мы уже говорили. Но удивительно, что Рыскулов исполняет в фильме и вторую роль — старого чабана Асана — и исполняет ее с таким мастерством, с таким искусством преображения, что даже профессионалу не приходит в голову, что исполнитель роли Тугельбаева и Асана — один и тот же актер.

«Салтанат»



Трогательна и правдива в маленьком эпизоде жены Тугельбаева актриса Д. Куюкова.

Очень интересно играет мужа Салтанат Аалы актер А. Карлиев. Это очень сложный образ. Лихой шофер, в недавнем прошлом танкист. Но в нем отчетливее всего видны «родимые пятна» прошлого. Аалы жестоко и несправедливо ревнует Салтанат, он несдержан и порой груб. Актер правдив, когда живет противоречивыми чувствами и противоречивыми движениями души своего героя. С Салтанат он и груб и робок. Иногда кажется, что Аалы уже ненавидит жену. Но с какой страстью он встает на ее защиту, чуть кто-нибудь посмеет ее обидеть. Он как бы мучается собственной гордостью «обладателя» такого сокровища, но не сразу может понять, что не в «обладании» сила человеческой любви и дружбы.

Поведение его исполнено драгоценных подробностей. С какой наивной радостью приносит он жене новое платье, думая, что подарок может отвлечь ее от мыслей о деле, и как немедля приходит он в отчаяние, убедившись в своей ошибке! А его отношения с Карымшаковым, районным работником, у которого он работает шофером! Карымшаков до известной степени является Яго, разжигающим ревность этого новоявленного Отелло. Но как заразительно смеется «Отелло», когда его «Яго» попадает в смешное положение! Салтанат предлагает Карымшакову сесть в седло. Но он, руководитель, давно оторвавшийся от народа, разучился сидеть в седле — ведь для него стало главным сидение в различных президиумах. И конь сразу сбрасывает незадачливого седока. Эпизод исполнен прелестного и подлинно народного юмора. Актер А. Кобегенов, выступающий в роли Карымшакова, создал образ остросатирический и вместе с тем жизненно правдивый в любой детали поведения.

Очень благородный образ создает актер Н. Джантурин в роли агронома Джоомарта. Образ (можно не бояться этого слова!) — изящный и душевно и пластически. И все-таки веришь в то, что такая женщина, как Салтанат, не могла и не должна была уйти от своего мужа к Джоомарту. Ведь недаром про нее говорит ученый Беляев:

— В ее характере главное — верность. Верность и в большом и в малом!

Любовный «треугольник» — Салтанат, Аалы, Джоомарт — вызывает много различных разговоров. Многие упрекают авторов картины, что зрителям остается неясным, влюблена ли Салтанат в Джоомарта, влюблен ли по-настоящему он в нее и т. д.

Да, Салтанат тянет к Джоомарту, а Джоомарт влюблен в нее. Их связывает и общность мечты, общность дела, и между ними возникает та дружба, которая редко существует между мужчиной и женщиной без примеси любовного отношения друг к другу (не обязательно завершенного, чаще всего именно незавершенного!). И эта дружба с любовным отношением друг к другу так же прекрасна, как прекрасны все чистые человеческие чувства.

Прелестна актриса Ч. Джаманова в маленькой роли почтальонши Шаирбюбю. Она полна такого юмора, такого милого девичьего лукавства и девичьей нежности, что с нетерпением ждешь каждого ее появления на экране.

Очень хорошо играют чабанов актеры Ш. Тюменбаев, М. Ибраев и другие. Особенно хорош и подлинно народен Тюменбаев, исполняющий традиционную роль сплетника и болтуна.

В картине участвуют не только актеры, но и жители района, в котором происходили съемки. И такова сила правды профессиональных исполнителей, что невозможно отделить их от подлинных героев, о которых и для которых снимался фильм.

«Салтанат»

Интересно, что там, где драматург или режиссер отступают от верности жизни, там, где они не верят, что сама жизнь может подсказать интересное решение того или иного драматического узла, там актеры не идут навстречу и с упрямством правдолюбцев не выручают хитростями своего ремесла неверное драматургическое построение.

Так произошло с эпизодом, когда Салтанат, оставившая мужа, приезжает в город на совещание животноводов. Ей известно, что где-то здесь живет Аалы вместе с сыном Джумой, но она не знает их адреса. Салтанат очень тоскует о сыне. Об этом узнает Джоомарт и отправляется на поиски Джумы.

И вот Салтанат на трибуне. Она мнется, не находит слов... Но вдруг (именно вдруг!) появляется Джоомарт и передает по рядам записку с адресом Джумы. Записка ложится перед Салтанат и, прочтя ее, она немедленно обретает дар речи...

В этом эпизоде есть фальшь. Весь сюжет с поисками Джумы придуман «для интереса». То, что Салтанат обретает дар речи, как только узнает адрес сына, тоже типичная «киношная» придумка. Все это никакого смысла в сюжете не несет. И здесь актриса, вдруг потеряв непрерывную правдивость линии образа, аккуратно, но как бы нехотя, выполняет задание драматурга. Видно, что эта неправда ей не по нутру не только как Салтанат, но и как Бакен Кыдыкеевой, живущей заодно со своей героиней.

Но таких неправдивых мест в фильме немного. И этот пример лишний раз подчеркивает, какое чувство правды присуще киргизским актерам, живущим жизнью и интересами своего народа.

Очень многому поучили они нас, работников «Мосфильма». Все мы ходили в «киргизский павильон» нашей студии, чтобы наблюдать, какой

истинной правдой живут они. Да и сейчас не лишне многим и многим нашим актерам приглядеться к игре их киргизских товарищей и понять, что истинная правда рождается только в связях художника с народом, его породившим.

Первая самостоятельная работа операторов А. Эгиной и В. Масевича показала, что в их лице мы имеем дело с серьезными, вдумчивыми мастерами. Почти каждый кадр фильма говорит об этом. Очень хороши крупные планы-портреты, а они ведь играют в этой картине особо важную роль. Превосходно снят пейзажный материал фильма. И что главное, операторы, а вместе с ними и художники Е. Черняев, И. Новодережкин, А. Торопов и Л. Душина нашли скупое и сдержанное колористическое решение фильма. Глубокие, но споко́йные тональности декораций и костюмов свидетельствуют о продуманности и о хорошем вкусе. А ведь был соблазн, воспользовавшись так называемым «национальным колоритом», сделать фильм пестро-кричащим! Этого, к счастью, не произошло. Изобразительное решение фильма так же благородно, как благороден весь остальной его строй.

Композитор А. Хачатурян — художник резко индивидуальный, почерк которого узнаешь мгновенно, по первым же тактам, — в этом фильме не цитирует впрямую народных киргизских песен и напевов. Но вся его музыка напоена интонациями и духом киргизского фольклора. Не фотографирование, а авторское переосмысление фольклора — вот принцип, избранный А. Хачатуряном в работе над фильмом «Салтанат». Принцип в высшей степени плодотворный.

* * *

Фильм «Салтанат» делался на самой крупной и технически самой оснащенной студии Советского Союза — студии «Мосфильм» — в содружестве с творческими работниками Киргизии. Это содружество принесло прекрасные результаты.

Следует и впредь гораздо смелее и настойчивее кооперировать усилия кинематографистов наших крупных студий с усилиями творческих коллективов национальных республик, не имеющих своих собственных кинопроизводственных предприятий.

Взаимосвязь наших национальных культур, их взаимопроникновение несомненно принесут советской кинематографии множество хороших фильмов.

Салтанат — имя женщины, вместе с тем слово это означает по-киргизски «торжество».

Картина «Салтанат» — это торжество содружества культур народов Советской страны.

САЛТАНАТ

Сценарий Р. Буданцевой

Постановка В. Пронина

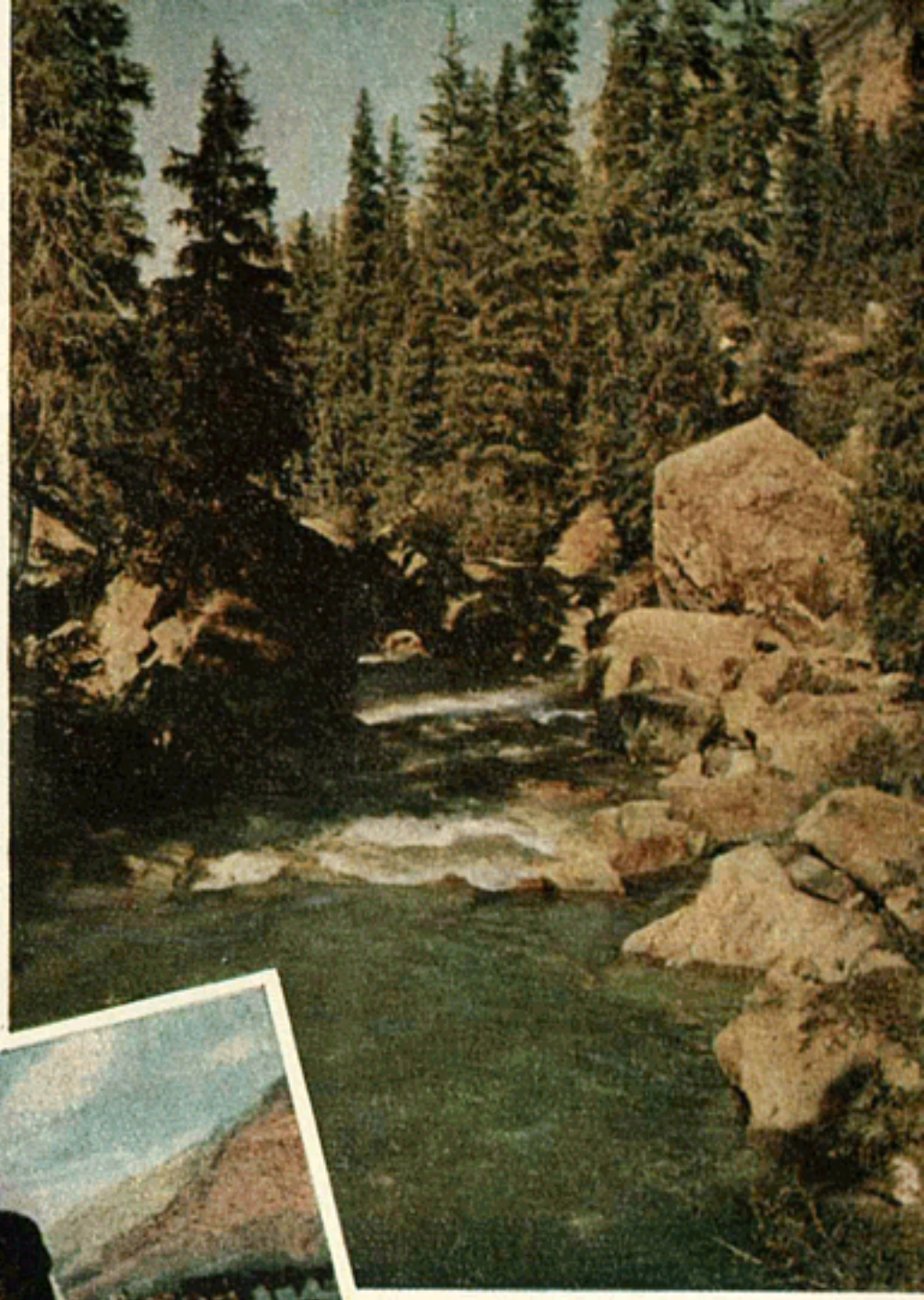
Операторы: А. Эгина, В. Масевич

Художники: Е. Черняев, И. Новодережкин

Композитор А. Хачатурян

В главных ролях:

Б. Кыдыкеева, А. Карлиев, Н. Джантурин,
М. Рыскулов и другие



Производство
киностудии
„Мосфильм"

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

Н. КАСТЕЛИН

ПРОТИВ ДОГМАТИЗМА В ТЕОРИИ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

Что представляет собой инсценировка в документальном кино? Снимая митинг, оператор услышал интересную речь рабочего-комсомольца. Звукозаписывающей аппаратуры у оператора не было. Поэтому спустя некоторое время он попросил комсомольца повторить выступление перед аппаратом. И зритель не только увидел, но и услышал того же самого рабочего и те же самые слова.

Что это — инсценировка или нет?

В картине Р. Кармена «Повесть о нефтяниках Каспия» воспроизведены события, происходившие за четыре года до съемки,— высадка разведчиков нефти на остров и пуск первой нефтескважины. Если бы кинолетопись регулярно вела кинонаблюдения за первой разведывательной партией и за четыре года накопила интересный материал, то, очевидно, Кармен использовал бы его в своей картине.

Но ведь кинонаблюдения не велись, фильмотечных материалов нет! И режиссер в подобных условиях «воспроизводит» факты такими, какими они были четыре года тому назад. Он скрупулезно изучает обстановку того времени, находит тех же самых людей, отыскивает такие же островки, ту же лодку, выбирает такую же погоду, то есть «восстанавливает» события.

И зритель высоко оценивает эти волнующие эпизоды — результат кропотливой режиссерской работы. Они так правдивы, что у зрителя и не возникает вопроса: летописные перед ним материалы или блестящее воспроизведение прошедших событий.

К сожалению, некоторые «теоретики» меньше всего думают о зрителе, пытаясь раз и навсегда установить какие-то жесткие правила и каноны, которые либо присущи, либо противопоказаны документальному кинематографу.

И. Копалин безапелляционно признает работу Р. Кармена по восстановлению факта, о котором мы только что говорили, инсценировкой. Он пишет, что фильм Р. Кармена «с новой силой возродил дискуссию о допустимости инсценировки в документальном фильме, дискуссию, которая длится вот уже свыше тридцати лет и не завершена и поныне». Она и не завершится до тех пор, пока мы не установим точный смысл слова «инсценировка» применительно к документальному кино. А инсценировка,

---

Обсуждаем статью И. Копалина «Совершенствовать искусство образной кинопублицистики» («Искусство кино», № 6, 1955).

на наш взгляд, означает — извращение, фальсификацию, искусственную «переделку» действительности.

«Под инсценировкой,— писал автор этих строк еще в 1951 году,— мы понимаем всякую надуманную и неестественную как по своему содержанию, так и по исполнению ситуацию». И с этих позиций я всегда выступал против инсценировок в документальном кино.

Но то, что делал Р. Кармен, не является инсценировкой. Восстановление факта, исполненное настоящим художником-публицистом, закономерно, желательно и не может рассматриваться как инсценировка — это прием, необходимый в документальном кино. Если посмотреть все наши лучшие фильмы, легко можно увидеть почти в каждом из них режиссерскую работу по восстановлению фактов.

Если бы Р. Кармен не так мастерски восстановил факты, если бы мы увидели неестественную ситуацию, мы имели бы дело с инсценировкой, которая недопустима в документальном кино. Но у Кармена все естественно и правдиво: и обстановка, в которой действуют герои (подлинная обстановка), и поведение людей (действительно работающих в этой обстановке).

Инсценировка может появиться не только в таких случаях, но и когда снимается событие, происходящее в действительности. Например, оператор снимает заседание правления колхоза. Зажглись прожекторы, люди стали держать себя скованно, позируют и т. п. И ситуация, вполне естественная по содержанию, превращается в инсценировку из-за неестественного исполнения, фальшивого поведения людей.

В практике документального кино имеют место три вида съемок. Назовем их условно: фиксация, восстановление и организация факта, события.

Очень жаль, что И. Копалин умолчал о последней разновидности съемок. Между тем известно, что организация фактов при съемке несобытийных фильмов занимает большой удельный вес во всех кинокартинах и, как правило, является основой литературных сценариев документальных фильмов. Уже в выборе объектов съемки, в последовательности их чередования наблюдается организация факта.

Перед нами сценарий А. Аджубея, Е. Боссак, И. Иванова «Они принесут весну» — о V Всемирном фестивале молодежи и студентов в Варшаве. И. Копалин активно защищал этот сценарий и будет делать по нему картину. Возьмем, к примеру, три эпизода:

I. «Сквер. На лавочке сидит группа юношей и девушек. Их семь человек. Это те герои нашего фильма, за судьбой которых мы проследим в течение всех дней фестиваля.

Юноши и девушки о чем-то беседуют друг с другом. Это, конечно, сложно — их семь, и они говорят на семи языках земли. Аппарат выхватывает из этой группы крупные портреты наших героев. В коротких отступлениях рассказывается о том, кто они, откуда приехали, как добирались до Варшавы, чем занимаются, что делают у себя на родине».

II. «Мадлен неожиданно снимает с плеч Ли косынку, берет свой шарф и крепко связывает их. Все сразу поняли мысль Мадлен. Вот уже Педро подвязал свой шарф, потом так же сделали Филипп, Иван, Чандр, Юзеф...

Друзья встали, взялись за руки и, накинув на плечи шарф дружбы, зашагали в город».

III. «Войдем вместе с экскурсантами, среди которых есть и молодые музыканты, в домик Шопена. У рояля в молчании застыла

группа молодежи... И как бы в подтверждение всемирной любви к Шопену за рояль садится китаец, немец, негр... Играют ноктюрн Шопена. Бегут пальцы по клавишам. Мы видим черные, желтые, белые руки, руки простых людей — руки, сеющие хлеб, пишущие музыку и стихи, плавящие сталь, руки человека-труженика.

Концертный зал. За роялем известный пианист. Бегут пальцы по клавишам. Торжественно и широко звучит Шопен. Героическая мелодия птицей летит по залу, вырывается из окон на улицу».

Совершенно очевидно, что все эти эпизоды режиссер будет организовывать. Но они не извращают жизнь и не противоречат ей. Документальность не будет нарушена. Ведь, вероятно, участники фестиваля будут и сидеть на лавочках, и связывать косынки, и играть на рояле в домике Шопена... Но разве оператору следует бегать по всей Варшаве в надежде «подсмотреть» эти эпизоды? Конечно, нет!

Практически режиссер будет организовывать эти факты. Явится ли это инсценировкой? Все зависит от того, как будут сняты эпизоды.

Вспомним, что в фильме И. Копалина «Албания» преобладают организованные съемки. Вот стоят пионеры и салютуют (они даны крупными планами)... В семье бывших батраков братьев Рама... Выход крестьян на работу с песнями... Лицо смеющейся девушки, убирающей хлопок, и т. д. Во всем этом ясно видна организация фактов, чувствуется рука режиссера.

Однако эти кадры — не инсценировки: они выхвачены из жизни и переданы правдиво, естественно. А вот в картине «За мир и дружбу» у того же И. Копалина был эпизод свадьбы: огромный стол, заваленный яствами, выступления артистов — участников фестиваля — и прочее. Этот факт режиссеру не удалось организовать правдиво, получилось неестественно, фальшиво, и пришлось свадебный эпизод удалить из картины, как инсценировку.

В киноочерке оператора Дальневосточной студии В. Гулина «Тигроловы», очень тепло принятом зрителями, превосходно показано, как отважные советские охотники вылавливают в тайге леопарда и двух тигров.

Как был снят этот фильм?

Пойманных двух тигров и леопарда выпустили в тайгу и затем ловили их «повторно». Охота в этом случае проходила быстрее, но была не менее опасна.

Разумеется, это не имеет ничего общего с инсценировкой, ибо здесь действительность не извращена: охота показана так, как она происходит в жизни. Нельзя же требовать, чтобы операторы ходили по тайге вместе с охотниками полгода, чтобы зафиксировать факт поимки леопарда и тигров. Они сняли организованный факт, который не отличается от реального.

В «Повести о нефтяниках Каспия» два шофера встречаются на узком мосту, не уступая друг другу дороги. В этом организованном факте так удачно, так точно воспроизведена действительность, что зритель и не замечает никакой «организации».

Выхватывать типичное из подлинной жизни, используя для этого и организацию факта,— это право и обязанность документалистов. Ведь задача документального кино не в том, чтобы просто фиксировать на пленку все, что попадается под руку режиссеру или оператору. Нет, образная публицистика предполагает отбор типичного, воспроизведение и обобщение факта, требует глубокого идейно-художественного осмысливания действительности и исключает все фальшивое, неестественное, искажающее подлинную жизнь.

Решая вопрос, допустимы или недопустимы инсценировки в документальном кино, нельзя подходить по-школярски, догматически — нужно конкретно рассматривать эпизоды, отобранные художником из действительности, и оценивать под углом зрения их правдивости, естественности, типичности.

И. Копалин утверждает, что привлечение актера и введение игровых эпизодов в документальный фильм недопустимы ни в каких случаях. Правильно ли это?

Возьмем для примера фильм «ГУМ». Авторы задумали показать низкого и толстого покупателя костюма в контрасте с высоким и худым, чтобы подчеркнуть трудности, возникающие перед продавцами готового платья, и особое значение ателье при магазине, которое шьет по индивидуальным заказам. Авторы хотели также показать продавца нерадивого, грубящего покупателям, пытающегося сбыть какой-нибудь не подходящий им товар.

Если следовать советам И. Копалина, нужно было режиссерам, операторам и осветителям подготовить в ателье всю необходимую аппаратуру и дожидаться, когда появятся одновременно толстый, низкий посетитель и высокий, худой. Дежурить, очевидно, пришлось бы чрезвычайно долго.

Режиссеры поступили иначе. Они нашли подходящих по замыслу эпизода людей и попросили их посетить ателье ГУМа. Эпизод был снят. При этом режиссеры в принципе отнюдь не фальсифицировали, не искажали действительность. Оба участника съемки живут в Москве и действительно заказывают себе костюмы в ателье.

Выполнить второе задание, придерживаясь позиции И. Копалина, не удалось бы даже и в том случае, если бы режиссеры, операторы и осветители дежурили в магазине бесконечно. Как только зажигаются прожекторы и начинают трещать съемочные аппараты, никакой самый нерадивый продавец не проявит своих дурных свойств; наоборот, он становится исключительно вежливым и предупредительным с посетителями.

Поэтому-то режиссеры пригласили актеров и попросили «сыграть» задуманный эпизод. Он был отснят и вошел в картину.

Может быть, и настанет такое время, когда техника предоставит в распоряжение кинооператора микроскопическую съемочную аппаратуру, не заметную для человека, которого снимают, тогда документалисту не придется организовывать эпизоды с актерами. Но в настоящее время иного выхода нет.

Конечно, авторы фильма могли бы попросить продавца специально «сыграть» нужный эпизод, но ясно, что исполнение было бы гораздо худшим, чем актерское: получилась бы фальшь, инсценировка.

Следует также напомнить, что советская документальная кинематография в отдельных случаях использовала игровое кино и раньше.

В одном из лучших документальных фильмов «Владимир Ильич Ленин» использованы некоторые эпизоды из художественных кинопроизведений «Ленин в Октябре» и «Конец Санкт-Петербурга». И зритель воспринимает эти эпизоды в ряду других как документальное изображение эпохи, чему не мало способствует и дикторский текст.

Известно, что в документальных историко-биографических фильмах широко применяются фрагменты из спектаклей, хотя написанная автором пьеса и спектакль, поставленный театром, это не одно и то же.

Центральная студия документальных фильмов приступила сейчас к работе над фильмом, посвященным революции 1905 года. У нас нет почти никакого документального киноматериала о тех временах, опера-

торы не запечатлели на пленке баррикады Красной Пресни. Разве восполнение этого пробела кадрами из художественного кино (если они правдиво, реалистически рассказывают об этом событии) явится грехопадением? Для догматиков, вероятно, так.

Но мы будем приветствовать такие кадры в документальном фильме о революции 1905 года.

Методы игрового кино в статье И. Копалина изображены как пугало, как явление, порочащее документальное кино. Между тем сам И. Копалин пользуется этими методами. В финале его картины «Албания» мы видим одетых в нарядные национальные костюмы мужчину и женщину с ребенком на руках, смотрящих в небо. Пусть это не актеры-профессионалы, но, по существу, режиссер делает из них актеров. Он специально поставил их в определенном месте, в определенной позе и заставил их смотреть в небо.

Эпизод этот ни у кого не вызвал возражения: все понимали, что он символизирует Албанию — страну красивых и сильных людей, смело смотрящих в свое прекрасное будущее. И никто не осудил И. Копалина за прием художественного кино, примененный в документальном фильме, поскольку это сделано тактично и не противоречит действительности, не искажает ее.

Маркс, Энгельс, Ленин, Сталин в своих публицистических произведениях часто прибегали к художественным образам, цитатам из крупнейших художественных произведений. Почему же образная публицистика должна отказаться от художественного кино, руководствуясь догмой, штампом и стандартом?

Мы за то, чтобы художник-публицист использовал весь арсенал, все средства и возможности кинематографии, создавая правдивые, документальные фильмы на высоком художественном уровне,— фильмы, которые убедительно бы воспроизводили действительность, были бы интересны и увлекательны.

Художественная кинематография нередко прибегает к помощи документального кино. Вспомним, как в кинокартине «Зоя» Л. Арнштам прекрасно использовал кадры из кинохроники Великой Отечественной войны.

Операторы Центральной студии документальных фильмов снимают сейчас эпизоды строительства Каховской ГЭС, которые должны войти в будущую художественную кинокартину режиссера А. Довженко.

Было бы нелепостью обвинить за это работников художественной кинематографии в нарушении «принципов» жанра, в эклектике и тому подобном.

Привлечение актеров к съемкам в документальных фильмах — это исключение, которое допускается лишь в тех случаях, когда методами документального кино нельзя решить поставленную задачу.

Восстановление и организация фактов являются распространенными приемами в документальном кино и сами по себе не равнозначны инсценировке.

Инсценировка в документальном кино, понимаемая как фальсификация действительности, неестественная ситуация, есть результат ремесленной работы, отсутствия у автора достаточного творческого такта, мастерства и политической зрелости.

Чтобы повысить идейно-художественный уровень документальной кинематографии, нужно прежде всего избавиться от догматизма, от стандарта и штампа, изучать жизнь и много работать над расширением своего политического кругозора и совершенствованием мастерства.

В этом, нам кажется, и заключается основная задача.

Б. КИМЯГАРОВ

БОЛЬШЕ ВЗЫСКАТЕЛЬНОСТИ

В статье И. Копалина «Совершенствовать искусство образной кинопублицистики» затрагиваются важные вопросы развития нашей документальной кинематографии. Автор высказывает ряд заслуживающих внимания мыслей и положений, правда, во многом общеизвестных и признанных, в частности, о роли сценария и дикторского текста, об использовании звука, об инсценировках и т. д.

Но, с моей точки зрения, И. Копалин допустил принципиальную ошибку, объясняя причину неудачи документальных фильмов о республиках, краях и областях нашей Родины. Он пишет: «Почти все студии снимали обзорные фильмы о республиках, краях и областях... Тематическое однообразие привело к утрате целеустремленного кинорепортажа, острой наблюдательности, публицистичности».

Получается, что сама задача создать киноатлас Советского Союза средствами кинопублицистики была порочной в своей основе, что она-то и породила стандарт и шаблон, короче, творческую несостоятельность кинодокументалистов.

Верно ли это?

По-моему, это в корне неправильное положение, дезориентирующее творческих работников документального кино, не мобилизующее их на поиски интересных и оригинальных творческих решений любой выдвигаемой временем темы.

В связи с этим вспоминаются очень верные и глубокие мысли В. Пудовкина, высказанные им в статье «О документальном фильме», опубликованной 20 мая 1953 года в «Правде».

«Возьмем, например,— писал он,— фильмы о наших республиках. Выпущено много картин: есть и «Цветущая Украина», и «Советская Эстония», и «Советская Латвия», и «Советский Азербайджан» и т. д. Почти все республики, а иной раз и важнейшие области показаны в документальных картинах.

Какой простор для вдохновенной работы художников! Какие громадные возможности для творческого соревнования! Сколько разнообразия в людях, в окружающей их природе, в характерах, в быте, в культуре! Сколько данных для работы обобщающей мысли! Казалось бы, каждый фильм должен вызывать новый интерес зрителя своеобразным богатством... Однако попробуйте посмотреть несколько таких фильмов подряд, как мне пришлось сделать это однажды, чтобы убедиться, что наша богатая, яркая, замечательная социалистическая действительность находит в ряде документальных фильмов тусклое, обедненное отражение».

Значит, дело не в теме, а в ее решении. Ведь наряду со стандартными фильмами, построенными равнодушными режиссерами по штампованной схеме, были у нас и яркие фильмы о республиках, талантливые произведения, в которых проявились острая наблюдательность, целеустремленный кинорепортаж, образность, ясное отношение художника к материалу, которым он оперирует, настоящая партийная страстность.

Вспомним фильм об Украине, созданный коллективом Украинской студии хроникально-документальных фильмов во главе с режиссером М. Слуцким, и его же фильм «Советская Киргизия». Разве можно ска-

зать, что эти картины сделаны серо, без мастерства и вдохновения? Вспомним фильм Ашхабадской киностудии «Советская Туркмения» (режиссер Р. Кармен), картину Р. Григорьева о Якутии, «Советскую Белоруссию» В. Корша, И. Кравчуновского, Н. Шпиковского и другие произведения. Огромное политическое и познавательное значение лучших фильмов о наших республиках выдвинуло их не только на советский, но и на международный экран, где они убедительно, наглядно и достоверно рассказали зарубежному зрителю правду о жизни нашей страны, о великих достижениях всего многонационального советского народа.

Лучшим документальным фильмом о наших республиках свойственно: своеобразие творческого почерка режиссеров, подлинно авторский подход к однотипному на первый взгляд материалу. Каждый из этих фильмов решен в своем ключе, разными методами и художественными приемами.

Вспомним, например, как в кинокартине «Цветущая Украина» показан Донбасс. Это глубоко эмоциональный, темпераментный рассказ о славных революционных традициях донецких шахтеров, об их сегодняшнем труде и жизни. Весь этот эпизод овеян славой молодогвардейцев, с которых и начинается рассказ о Донбассе. От Краснодона — к шахте «Молодая гвардия», к трудовым подвигам тех, кто сегодня живет и работает в Донбассе. Показ труда и быта шахтеров органически связан внутренней логикой повествования. Фильмам М. Слуцкого о республиках присущ большой публицистический накал — патетика в сочетании с сочным юмором, лирическими отступлениями, яркими репортажными кусками.

Кинокартину Р. Григорьева о Якутии отличает иная форма построения: автор ведет зрителя от одного времени года к другому. И этот очень верно найденный прием позволяет режиссеру наиболее глубоко охарактеризовать своеобразие природных и экономических особенностей края, показать большой созидательный труд людей, осваивающих богатства этого края. Короткие и интересные очерки о мужественных людях Якутии — представителей разных профессий — составляют основу фильма и придают ему настоящий романтический колорит. Вспомним об учителях, впервые приехавших в Якутию и пересаживающихся с самолета на нарты. Вспомним эпизоды борьбы людей с вечной мерзлотой, портреты охотников, золотоискателей и т. д. Разве можно сказать, что этот фильм сделан по стандарту, холодной ремесленной рукой?

А фильм Р. Кармена о Туркменской ССР, в котором автор сосредоточивает главное внимание на людях, преобразующих упорным трудом суровые пески Кара-Кума? А кинокартина Л. Кристи «По берегам Нижней Волги», любовно, с большим поэтическим чувством и гордостью воспевающая Волгу и волжан? Можно также назвать документальные фильмы об Эстонии и Бурят-Монголии, очень интересную в творческом отношении кинокартину И. Хейфица о Мордовии и некоторые другие фильмы, отмеченные несомненными чертами своеобразия, таланта и мастерства, чем они и отличаются от таких серых и однообразных кинофильмов, как «Коми АССР», «Советская Кабарда», «Северная Осетия», «Юго-Осетия», «Карело-Финская ССР» и т. п.

Видимо, И. Копалина, как и некоторых других наших режиссеров, испугал отчетный характер фильмов о республиках, неизбежный для произведений документального кино, перед которыми поставлена задача показать все многообразие достижений в области экономики и национальной культуры.

Правильно ли было бы, если бы такие кинокартины решали только одну какую-то тему,например, рассказывали только о людях и достижениях промышленности? Нет, неправильно, так как это не отвечало бы

поставленной идейно-тематической и политической задаче фильма и однобоко, а значит искаженно, представляли жизнь наших республик.

Отсутствие творческого решения у того или иного автора, а не сам по себе характер материала, не сложность и известное однообразие тематических задач определило штамп и трафарет в таких фильмах. «Арифметический» подход к материалу, желание показать все «обязательные» объекты, пусть добросовестно, но без волнения и любви породили стандарт и пресловутое раскладывание «по полочкам»: промышленность, сельское хозяйство, культура, спорт и т. д.

В тех же случаях, когда авторы творчески подходили к материалу, глубоко изучали жизнь республик, отбирали в ней самое главное и характерное,— это приводило к созданию ярких и интересных произведений.

Неправильным кажется мне и то, что И. Копалин, подняв актуальные вопросы искусства образной публицистики, ограничился анализом произведений Центральной студии документальных фильмов, игнорируя работу республиканских киностудий, накопленный ими опыт. Даже приводя как образец документальный фильм Р. Кармена «Повесть о нефтяниках Каспия», он обошел молчанием тот факт, что фильм создан коллективом Бакинской киностудии. А так как автор предупредил, что он строит статью на опыте Центральной студии, то у читателя складывается неверное впечатление, будто и эта картина создана ею.

Разбирая вопросы тематического планирования, автор делает свои выводы на основании планов Центральной студии документальных фильмов, но неправильно относит их к состоянию тематики всей документальной кинематографии.

Действительно, у нас еще мало выпускается фильмов, посвященных генеральным темам развития тяжелой индустрии и сельского хозяйства, отвечающих на исторические решения нашей партии и правительства. Но нельзя судить об этом только по Центральной студии. На республиканских киностудиях ежегодно создается большое количество короткометражных фильмов и киноочерков на самые разнообразные темы. В 1954 году, например, из восьми фильмов о тяжелой промышленности и новостройках только один («Дорога в тайге») был запланирован по Центральной студии, а из сорока четырех документальных фильмов и киноочерков на сельскохозяйственные темы — всего четыре картины относились к плану Центральной студии документальных фильмов. Работая подчас в трудных условиях, киножурналисты республиканских студий создают большое количество кинопроизведений на самые актуальные темы, но ни достаточной помощи, ни серьезной оценки своей работы не имеют.

Не говорят ли примеры, приведенные И. Копалиным, еще и о том, что многие московские мастера недостаточно активно выдвигают и отстаивают свои творческие замыслы и предложения, на основе которых можно было бы создать актуальные произведения, отвечающие задачам нашего сегодняшнего дня? Настала пора прямо и откровенно сказать, что, ратуя за создание таких фильмов, они предпочитают все же большие событийные темы (различные праздники, фестивали, конгрессы), менее трудоемкие в творческом отношении, чем, скажем, создание фильмов о новаторах промышленности или сельского хозяйства. Пора бы нашим опытным мастерам документального кино показать образцы своей работы в создании кинофильмов, прямо отвечающих решениям нашей партии и правительства, направленных на дальнейший подъем социалистической экономики. Пора им глубже познакомиться с тем, что создано их товарищами по оружию на республиканских киностудиях, и конкретным делом, собственным примером помочь в решении генеральных тем.

И. Копалин, к сожалению, слишком мало места уделяет в статье вопросам развития документального кино, совершенствованию его выразительных средств.

О картине Р. Кармена «Повесть о нефтяниках Каспия» И. Копалин пишет: «Многие из нас смотрели этот фильм и думали о судьбах нашего искусства, которое долгие годы шло по линии лакировки действительности, избегало показа трудностей. «Нефтяники Каспия» опять напоминали нам о блестящих традициях нашего искусства».

Получается, что ничего нового в фильме Кармена нет. Только «напоминание» о блестящих традициях прошлого.

«Если вспомнить лучшие документальные фильмы прошлого,— пишет И. Копалин, — ...если посмотреть недавний фильм И. Ивенса «Песни великих рек» и сравнить их с нашими фильмами 1954 года, можно легко обнаружить, что у нас в картинах часто отсутствует основное и главное свойство документального кино — обобщение фактов и явлений, острая публицистическая направленность».

С таким категорическим утверждением едва ли можно согласиться. Сам же Копалин, давая оценку становления советской документальной кинематографии, пишет: «Сколько испытаний прошло документальное кино, пока не встало на правильный путь социалистического реализма!»

Однако «тень прошлого» буквально преследует автора статьи. Обращая внимание на бедность жанров в документальной кинематографии, И. Копалин пишет, что только «замечательные фильмы С. Бубрика... напоминают о существовании биографического жанра». Но что конкретно они напоминают? Ведь фильмы С. Бубрика последних лет как раз и свидетельствуют о развитии и обогащении биографического жанра кинопублицистики.

Нельзя, мне кажется, так категорически заявлять, будто вопросы сценария документального фильма «были и остаются еще нетронутой целиной»... Если автор статьи имеет в виду состояние теории документального киносценария, то он прав. Если же речь идет о практике, то как же можно забывать произведения Б. Агапова, Е. Кригера, И. Бачелиса, Н. Шпиковского, А. Малышко и других, послужившие отличной литературной основой для создания многих выдающихся документальных фильмов последних лет. Нельзя не вспомнить и литературный сценарий Б. Горбатова «Слово о быте шахтеров Донбасса», написанный на самом высоком профессиональном уровне, но до сего времени не осуществленный нашими кинопублицистами.

Прав И. Копалин, когда пишет, что следует всячески поддерживать и поощрять людей, ищущих в искусстве новые пути, постоянно помнить указания Коммунистической партии о развертывании критики и самокритики как необходимейшем условии нашего движения вперед.

Всем нам, и прежде всего нашим ведущим мастерам, нужно смелее применять это положение в собственной практической деятельности, иначе может случиться так, что мы отстанем от жизни, не сумеем активно и действенно помогать партии и народу решать всемирно-исторические задачи, стоящие перед нашим государством.

Нужно принципиально и взыскательно относиться к своей работе и к творчеству своих товарищей, критикуя недостатки, невзирая на ранги, заслуги и звания.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

М. СМИРНОВА

Полюшко-поле

Занесенные снегами поля и села. Возникла надпись.

«В СРЕДНЕЙ ПОЛОСЕ НАШЕЙ НЕОБЪЯТНОЙ РОДИНЫ, В САМОМ ОБЫКНОВЕННОМ КОЛХОЗЕ И МТС ЖИВУТ И РАБОТАЮТ ГЕРОИ НАШЕГО ФИЛЬМА».

Ой, как гулял ветер на улице колхоза «Волна Революции!»

Как мела поземка у домика с палисадником, где в крохотной комнатке спала в то раннее утро агроном Чернышова!

В комнатке было еще темно, только на потолке виднелась полоса света от недоходящей до верха перегородки да поблескивало изморозью темное окно.

Рядом с кроватью на табурете зазвенел будильник и умолк. Он разбудил Чернышову. Некоторое время она продолжала лежать с широко открытыми глазами.

Хлопнула входная дверь, послышались шаги, раздался звук переливаемой из ведра в чугун воды, и затем старушечий с придыханием голос окликнул:

— Не спишь, девка? Вчера вечером по радио передавали: к нам какие-то лорды приехали.

— Не посмотрела там на градусник, баба Дуня? — не поворачивая головы, спросила Чернышова.

— Вроде как двадцать восемь, а ветер, милые, с ног валит,— отозвался голос.

Тревога заставила девушку сесть и начать быстро на ощупь одеваться.

— Вымерзнут... честное слово вымерзнут...— бормотала она, натягивая свитер.— Вчера во второй весь снег с бугров сдуло.

Девушка повернула выключатель.

Яркий свет ударил в глаза, осветил узкую железную койку, над ней стенную полку с книгами по агрономии, в углу некрашеный стол, одновременно служащий и для работы и для еды. На нем, ближе к окну, стояло зеркало. Чернышова пододвинула его к себе. Из глубины его глянуло кареглазое, чуть припухлое от сна лицо, легкие прямые волосы, крупный, неправильной формы рот, делающий лицо добрым и чем-то очень привлекательным.

— Картошка готова,— сообщил тот же голос.

Чернышова вышла из-за перегородки на кухню. Здесь ярко полыхала печь, у которой ловко орудовала ухватами маленькая круглоносая старуха.

— Сейчас ничего не буду,— решительно заявила девушка, направляясь к умывальнику,— в шесть трактор приедет.

— Неужели и без тебя никто палец об палец не ударит?

— Как же без меня? Я агроном...

— Агроном, агроном... Хороший хозяин по пяткам у людей не ходит. Раз заведет — слушаются.

— Да, ладно вам, баба Дуня...

— Ладит, да не дудит, милая. Лоб-то лучше повязывай, в темноте, авось, не перед кем выставляться.

— А я этого и при свете не обожаю.

— Зато и сидишь в девках.

— Я ж сказала: с полями обвенчалась,— пошутила Чернышова.

— От поля, милая, детей не дождешься.

— А мне они зачем? Только от дела отрывать...

Вышла на улицу.

Ветер хлестнул и обжег лицо, захватил дыхание, ударил в спину и едва не столкнул с крыльца. Девушка на ощупь прикрепила к валенкам лыжи и пошла скользить во мраке вдоль спящего села.

Ну и ветрило! Чтобы двигаться вперед, нужно перегнуться почти вдвое, и такое чувство, будто лбом упираешься в холодное железо, и лицо начинает мучительно ломить.

Нет, баба Дуня правильно сказала насчет платка — нужно закутать лоб и нос, иначе обморозишься. Оставив щелочку для глаз, Валя с трудом зашагала против ветра.

Миновав бревенчатый мост, она свернула с дороги и заскользила под горку по направлению редких огоньков, мелькавших в избах второй бригады. Вскоре она была уже у ветел, за которыми сразу же начиналась деревенская улица. По дороге настречу ей двигался трактор.

— Витя! — окликнула она, но ей никто не ответил. Тогда Чернышова остановилась посреди дороги и замахала палками.— Эй, эй!

Трактор подошел к ней вплотную и остановился.

— З-з-задавил бы очень п-просто,— чуть заикаясь, сказал тракторист.— В чем дело?

— Ты куда это?

— В МТС.

— Почему?

— Да все спят:.. Как дурак час крутился...

— Заворачивай!

— А чего бояться? — неопределенно пробурчал парень, заворачивая трактор.

Рука Чернышовой резко забарабанила в дверь бригадирского дома. Никто не отозвался. Позади раздался хруст снега под валенками, и женский глухой голос сказал:

— Отперто.

— Бригадир дома? — спросила Валя.

— Тута.

Чернышова вошла в дом.

Бригадир второй полеводческой Захар Гуров одетый лежал на кровати. Это был высокий мужчина с небольшими, глубоко запавшими глазами, неприветливо глядящими мимо собеседника. Увидев Чернышову, он не только не поднялся с постели, но даже не повернул к ней головы.

— Здравствуйте,— сказала гостья.

— Здорово,— сквозь зубы буркнул он.

— Все-таки, как можно, Захар Петрович, до сих пор лежать, когда в поле тридцать градусов с ветром, честное слово...— не заботясь о странности оборота, начала Валя.

Бригадир нехотя взглянул на нее и ничего не ответил.

— Интересно, кто будет за вас щиты на поле устанавливать? Кто будет снегопах проводить? — с гневом продолжала Чернышова.

Гуров снова не удостоил ее ответом.

— МТС, значит, дает технику, дает людей, а мы, значит, в кровати нежимся? — с трудом сдерживая себя, снова заговорила Чернышова.— Какой же вы бригадир? Никакой не бригадир! Вы тормоз! И несчастные те люди, которые с вами должны работать.

При этих словах Гуров сел на кровати и крикнул кому-то шуршащему за перегородкой:

— Аниська, вражья сила, молоко убегает!

Тут только Чернышова заметила, что в печи над чугуном белой шапкой вздулось и с шипением хлынуло на угли молоко.

— Все равно добьюсь, чтоб вас сняли! — с яростью крикнула она, толкая ногой тугую дверь в сени.

Гуров дождался, пока за непрошенной гостьей звякнула сенная дверь. Пошел к черному узкому буфетику, вделанному в перегородку, достал пузырек с чернилами и сел напротив пылающей печи писать заявление секретарю райкома по зоне Крутоярской МТС Лукину на агронома колхоза «Волна Революции» Чернышову Валентину, которая высказывалась против колхозов и против советской власти.

...А в это время Чернышова стучалась в окно соседнего дома.

— Тетя Луша!

Одеваясь на ходу, выбежала на ее зов высокая худая женщина, и они вместе зашагали к дому напротив. Оттуда вышли уже вчетвером. Направились в следующий дом. Вот их уже шестеро.

Вскоре к ним присоединились еще три человека. Потом все они во главе с Чернышовой стали тащить из-под навеса щиты.

Целую гору этих щитов трактор поволок на поле.

Скупой рассвет позволил увидеть нам поле, на котором два трактора пахали снег. Колхозники же ставили в снег щиты. Стыли у людей лица, руки, колени. Слезились от жгучего ветра глаза.

— И что у нас за мода, бабочки? — сказала Луша Коврова. — Как где работа потяжеле — ни одного мужика, а как где полегче да повольготней — они тут как тут...

— Милая! Да у них глотки-то вон какие! — пояснила задорная Варя Сундучкова.

— Этот вопрос сегодня же подниму,— начала было Чернышова, но ей не дали договорить девчата, кинувшиеся снегом оттирать ее побелевшую щеку.

При виде этой сцены проезжавшая мимо на возу с соломой доярка Квасова воскликнула:

— Караул! Агронома кончают!

— Спасают, а не кончают,— в ответ засмеялись девчата и стали кричать ей вслед охрипшими от стужи голосами:

Ты, подружка моя Катя,
Пойди-выйди на бугор,
Там кричит одна девчонка,
Ее бросил ухажер...

А доярка с воза, подбоченясь, отвечала:

Ты, подружка моя Нюша,
Не пойду я на бугор.
Меня постигла та же участь,
Меня бросил ухажер.

Ветер отнес и загасил песню.

Количество щитов все росло и росло.

Чернышова, проверяя, крепко ли поставлены щиты, говорила:

— Нам холодно, девушки, в валенках, а каково нежным росткам в мерзлой-то земле! Давайте загородим получше... Укроем потеплей.

В колхозном правлении, несмотря на ранний час, было людно.

В ожидании нарядов курили у печки бригадиры полеводческих бригад. Здесь сидел и Гуров.

С треском гонял по счетам костяшки бухгалтер.

Доярка Катька Квасова, раздувая ноздри, наскакивала на председательницу колхоза Ураганову, которая никак не могла соединиться по телефону с МТС.

— У людей давно в рационе сочные корма, а у нас только удои спрашивают, а как кормить — одна матушка соломка,— разорялась Катька.— Нет, ты пожуй ее пять месяцев подряд — очертенеешь!

— Не иначе, как ты, Катька, вместе с коровами нажевалась,— пошутил бригадир Безин.

— Молчи, безрукий черт! — срезала Катька и снова к председательнице.

— Все-таки надо сознание иметь к скотине, Лизавета Ивановна!..

— Чего ты ко мне привязалась? — подняла на нее строгие глаза Ураганова.

— Выпиши отрубей!

— Ведь сказала: нет отрубей.

— Есть отруби!

Ураганова наконец услышала треск в телефонной трубке.

— Алле, алле! — кричала она.— Это Тося? МТС давай. МТС? Директора...

Но от Катьки не так-то просто отделаться. Она сделала еще шаг к председательнице и угрожающе потребовала:

— Добром говорю, Лизавета Ивановна, выписывай отруби, у меня коровы ждут.

— А у меня люди ждут... Тысяча дел ждут, а ты мне со своими коровами.

— Ах, «со своими»? — взрывается Катька.— Эти коровы, значит, не общие, не государственные, а мои? Личные? Собственные? Да?

— Катя, не пыли! — урезонивала председательница.

— Буду пылить! — топнула ногой девка.

— Чего ты хочешь?

— Подпиши наряд на отруби!

— Давай,— неожиданно сдалась Лизавета.

Катька сразу повеселела.

— Дай, поцелую, Лизавета Ивановна.

— Пошла ты... Зоотехника целуй.

— Он в городе — раз, и не дается — два.

Мужики захохотали.

— Алле, алле! Холин? Где машина для снегопаха в четвертую послать?

Лицо у Урагановой привлекательное. В небольших глазах задор и властность.

— Погоди, погоди, Николай Федорович! Мы оба с тобой за урожай перед государством в ответе, так что не вертись, гони машины! Для меня?..— засмеялась, помолодев, похорошев.— Это потом... при случае... Бывай здоров!

Повесила трубку, обвела искрящимся взглядом присутствующих и сказала с усмешкой:

— Ох, все-то вы, мужчины, на одну колодку.

— Это, как аукнется, Лизавета Ивановна,— усмехнулся Безин.

Вошла с озябшим лицом Чернышова и увидела бригадиров.

— Вот они где греются да раскуривают. А на поле ни один не вышел. Красота!

— А мы нарядов ждем, Валечка. Ей-богу, не получены наряды...— стал оправдываться мужчина с одутловатым болезненным лицом по прозвищу Калина.

— А я о чем два года твержу? Накануне надо это все делать. И потом, Лизавета Ивановна, неужели так-таки на него,— указала она на Гурова,— нет никакой управы?

Ураганова спокойно глянула на агронома.

— Ты, Валечка, как сломанный будильник, все на одну цифру показываешь, а ведь к людям надо подход иметь, ты же у нас организатор производства...

— Да у меня же руки связаны,— глянула на нее Чернышова.

— Тебе развяжи — все кадры расшвыряешь, тихоня...

Гуров ухмыльнулся.

— Ну что ж,— сказала Чернышова.— Придется мне с Лукиным поговорить.

— Хоть с самим господом богом,— сказала вслед Ураганова.

До МТС было километров пять. У самого моста, что перекинулся через заснеженную речку, решительно шагавшую Чернышову нагнал грузовик. Рядом с шофером сидел молодой паренек, белолицый, румяный и голубоглазый. Это был зоотехник Митя Зубков.

При виде Чернышовой парень просиял.

— Агрономище! — закричал он и, не дожидаясь пока машина остановится, соскочил на дорогу.

— Митечка! — в свою очередь обрадовалась девушка,— вот здорово, что ты вернулся, а то все спрашивают: «Когда зоотехник вернется?»

— Как кончились курсы, ни минуты не стал ждать.

— Умница!

Молодые люди в одну секунду забрались в кузов и уселись на солому среди бочек с горючим. Машина побежала мимо заснеженных полей, мимо бора, свернула влево под гору и тут на дороге возникла фигура в меховом пиджаке с поднятой вверх рукой.

— Никак, сам зональный секретарь,— сказал Митя.

— Да, Лукин,— подтвердила Валя.— Мне как раз он нужен. Петр Иваныч! Петр Иваныч! — замахала она варежкой.

Шофер распахнул перед Лукиным дверцу кабины, но тот отказался и полез в кузов к ребятам. Машина покатила дальше.

— Ну, Митрий, без тебя новостей полон коробок. У меня еще один сын народился. В честь тебя Митькой назвали.

— Вот правильно, вот сюжет, честное слово,— Зубков потряс руку секретаря.— Нет, товарищи, только сейчас я понял, как по вас соскучился.

— Под твою бирку прохожу, Валечка,— подтолкнул Чернышову Лукин.

— Ничего подобного,— странно сказал зоотехник.

— А чего краснеешь?

— Дефект в характере.

— Жалко, а я думал, между вами что-нибудь намечается.

— Дружба, Петр Иваныч, старая, старая...— засмеялась Валя.

— Тоже неплохо. Как учился-то?

— Во! Пьесу кроме того написал. Разрешили для самодеятельности.

— Пропал парень,— махнул рукой Лукин.— Теперь волю свою воспитывать перестанет, начнет курить, пить, за доярками бегать.

— Это с какой же стати? — обиделся Митя.

— А драматурги, они сроду так.

— Ну, нет. Я от своих принципов не отступаю,— гордо сказал парень.

— Посмотрим,— вызывающе глянул на него секретарь.

На дороге показался человек в потрепанном пальтишке и треухе.

— Счастливый топает,— сказал, вглядываясь, Лукин и стукнул в заднее стекло кабины.

— Останови-ка, друг. Подсадим несчастного со счастливой фамилией.

— Все-таки зря директор на него набрасывается. Он же робкий человек.

— Добрая ты душа, Валечка,— чуть насмешливо улыбнулся Лукин и похлопал по ее руке в варежке.

Машина затормозила. Из-за борта возникло раз навсегда виноватое лицо агронома Счастливого. Затем в кузов перебросились его ноги в подшитых валенках. Он сел особнячком, часто моргая покрасневшими веками.

— Товарища Савицкого еще не видали? — робко спросил он Валю.

— Да, нет...

— Ответственный момент! — грустно вздохнул он.

— Какого Савицкого? — насторожился Митя.

— Ну, как же... главный агроном — Савицкий по фамилии.

— А Иван Иванович?

— В «Родники» с председателем ушел.

— Кто же теперь у меня суфлировать будет?

— Митя, ты ненормальный,— засмеялась Чернышова.

— Ах, ты ничего не понимаешь. Он был великолепный суфлер.

— Нет, Митя, ты действительно ненормальный...— расхохотался Лукин.

Машина въехала на территорию усадьбы МТС. Лукин сошел у ларька.

— Успеха! — сказал он агрономам.

— Ой, Петр Иваныч, вы же мне дозарезу нужны! — спохватилась Чернышова и соскочила с машины.

— Чудачка!.. Ехали, ехали... Тогда уж после совещания.

Чернышова одна зашагала по тропочке к конторе.

Невдалеке, около двухквартирного коттеджа, крепко держась за руки, стояли две девочки примерно восьми и четырех лет. И по тому, как они напряженно оглядывались по сторонам, видно было, что они

здесь впервые и что их пугает вид круторогой коровы, бегущей с лаем собаки, мальчишки, бессмысленно бьющего палкой то по бревну, то по снегу. Заметив взгляд девочек, мальчишка начал строить им рожи и ударил палкой так, что обсыпал их снегом.

Маленькая в страхе обняла старшую. А та прижала к себе сестру, защищая ее от озорника.

— Слава! — закричала Чернышова. — Ты что это делаешь, негодник? Вот я скажу отцу!

Мальчишку будто ветром сдуло.

Валя подошла к девочкам.

— Вы чьи, девочки?

— Папины,— ответила маленькая.

— Савицкие,— объяснила старшая, и дети доверчиво прижались к ней.

Гремя ведрами, из дверей коттеджика вышла жена директора МТС Холина. Несмотря на мороз, она была без шубы, в ситцевом платье. Пышные, тронутые сединой волосы ее короной лежали на голове. Свежее лицо излучало такую доброту и человечность, что, несмотря на неправильность черт, оно казалось красивым.

— Что не зайдешь, Валечка? — окликнула она Чернышову.

— Некогда, Катерина Онисимовна... В час совещание с главным агрономом.

— То его детки,— глазами указала Холина на девочек и, мешая украинские слова с русскими, сообщила: — Он вдовый и такой сдержанный из себя. Говорю ему: пусть дочки пока у меня побудут. Отказался наотрез. А мне ж их, голубонька, так жалко! Таки малы, а вже без матери. Как поставил их утром у крыльца, они ни с места, як привязаны.

— А сам он где?

— Та Николай Федорович его с хозяйством знакомит. Вон они,— указала она на едва видные фигуры своего мужа и Савицкого, шагающих вдоль бесконечного ряда полузанесенных снегом агрегатов, около которых копошились люди.

Удивительно непохожи были эти два человека.

Савицкий — сдержанный, немногословный, с холодными глазами и скупыми жестами. Всем своим видом он сковывал общительного и прямодушного Холина.

— Техники много... Богатейшая техника,— показывал директор, как бы приглашая спутника восхититься этим богатством.

Но Савицкий глядел на снег, покрывающий машины, на ржавеющие части, и пафос Холина угасал.

— Конечно, ржавеет... конечно, приходит в негодность. И это не дело ремонтировать на снегу,— поспешно добавил он.

Ничего не говоря, Савицкий остановился у сложнейшего агрегата самоходного комбайна и заглянул в механизм.

— Да...— невесело произнес он.

— Это у нас комбайнер был,— оправдывался Холин,— Струков. Неопрятный, понимаешь, черт. С работы снять пришлось. Теперь вот Кирюткин. Передовик у нас. Знакомься, Ефим Дементьич.

Пристальный молчаливый взгляд Савицкого смутил комбайнера, статного высокого парня с тонким, чернобровым лицом, и директор повел агронома дальше мимо работающих на ремонте людей, мимо строящегося гаража, к которому подъезжали машины с лесом и кирпичом.

— Вот за все биться приходится, — жаловался Холин. — За стройматериалы бился, за перевозку сражался, а главное, беда — людей мало.

— А почему у соседей давно гаражи стоят? — спросил Савицкий.

— У них в области рука,— просто объяснил Холин.

— Но ведь решение Пленума...— начал было Савицкий, но Холин перебил его.

— Дорогой Александр Федорович, от решения Пленума до того, как это все в жизнь проведешь,— го-ды! Я не говорю, что сдвига нет. Есть! Вот техника новая, механизаторы приехали... Правда, квартиры еще не готовы. Отдал им спальню свою.

— Папа! — издали закричали девочки. Савицкий помахал им рукой.

— Если не секрет, вы давно овдовели? — спросил Холин.

— Два года.

— Кто же у вас за детьми ходит?

Савицкий неопределенно пожал плечами и ничего не ответил.

Холин тронул его за локоть.

— Вот что, Александр Федорович,— решительно начал он,— я хвастаться не люблю, но жена моя, Екатерина Онисимовна, я с ней двадцать шесть лет живу и партизанили вместе. Это я к тому, что в случае у вас с детьми затруднения, вы прямо к ней.

— Да нет, благодарю, зачем же? — как-то нехотя сказал Савицкий.

— Что значит — зачем? — обиделся Холин. И вдруг яростно закричал: — Эй-эй! Почему запчасти в снег отгружаете? Соскин, чертова кукла! Руки-то у тебя не отсохли бы еще пять метров проехать! — Он быстро побежал к длинному строению гаража, около которого стояла груженная запасными частями машина.

Савицкий не стал дожидаться, когда инцидент с шофером будет исчерпан, взглянул на часы и зашагал к конторе.

На крыльце его уже поджидал Лукин.

— Дожидаемся,— сообщил он.

— Я точен,— сказал Савицкий.

— Я не к тому. Только вся наша чертова дюжина в сборе, волнуется.

— А ведь действительно агрономов-то у нас тринадцать,— припомнил Савицкий.

Лукин пропустил его вперед.

— Хочу, Александр Федорович, чтоб вы свежим глазом на «Волну Революции» глянули... Там агрономом Чернышова. Да вот написали на нее заявление...

— Что, не справляется?

— Да нет... Другое.

Савицкий вошел в контору, и на него устремились глаза всех тринадцати агрономов, работающих в зоне колхозов Крутоярской МТС.

— Принимайте командование! — шутливо показал на них Лукин.

Савицкий стал знакомиться. Народ в общем был молодой, за исключением Счастливого да еще двух агрономов из колхозов «Тельман» и «Стахановец». Они подходили, называли фамилию. Он, пристально глядя в лицо, пожимал руки.

Когда последней подошла Чернышова, он несколько дольше задержался на ней взглядом и предложил:

— Ну что же, давайте прямо к делу: рассмотрим план ваших работ на декаду, Валентина Михайловна, кажется?

— Да,— сказала Чернышова, доставая из дерматиновой планшетки ученическую разлинованную тетрадку, и подала Савицкому. Он прочел на первой страничке крупным твердым почерком написанные слова:

«Текущие дела: 1. Снегопах. 2. Подготовка семян. 3. Агрокружок».

И голос Чернышовой объяснял ученически взволнованно:

— Снегопах закончили. Семена еще не успели... А сегодня вечером в семь часов агрокружок.

Вечер. Вполнакала светила под потолком хаты-лаборатории лампочка. По стенам висели диаграммы с разрезом почв, с рисунками колосьев и зерен зерновых культур. На подоконниках и на полу стояли снопики ржи, овса и пшеницы.

— Почва, товарищи,— читала свою лекцию Чернышова,— это не нечто мертвое, раз и навсегда сложившееся. Нет, это вечно живая, обновляющаяся материя, наполненная живыми борющимися организмами.

Чернышову слушали по-разному. Одни — с огромным интересом, записывая чуть не каждое ее слово, как, например, Луша Коврова, Безин, Кирюткин, Ситкин. Другие, как Лена Котова, рассеянно смотрели по сторонам. Что же касается Вари Сундучковой, то она была настроена смешливо, наверное, виной этому был сидящий сзади тракторист Витя.

Непременный член кружка, сторож дед Миша, сладко дремал за столом.

— В почве,— говорила Чернышова,— происходят непрерывно перемещения и процессы...

Тут она увидела, как Витя, оттеснив Варькину соседку слева, уселся рядом с Варькой и стал что-то шептать ей на ухо.

— От чего же это зависит? Да от проникновения в почву света, тепла... воздуха. У почвы, как и у нас с вами, есть друзья и враги.

В это время Ситкин, которого рассердило легкомыслие Вити, дал ему хорошего щелчка:

— Не мешай!

Девчата засмеялись, смех разбудил деда Мишу.

— А? Что? Я сплю, а все слышу и вижу почище вашего,— хорохорился он.

— Л-л-лиса спит, а в-во сне кур в-видит,— подмигнул Витя, окончательно рассмешив аудиторию.

Вошел Савицкий.

— Как у вас весело... Не помешаю?

— Что вы...— смутилась Чернышова,— наоборот, знакомьтесь. Мой актив... Я, правда, не слишком подкована по теории...

— Ничего, ничего, она у нас старательная,— взял ее под защиту Ситкин. Все загудели одобрительно.

— Однако заступников у вас много,— поднял брови Савицкий.

— Помощников,— с достоинством поправила Чернышова и указала: — Вот здесь, в ящике, пробы наших почв.

Все приблизились, наперебой протягивая руки, чтобы дотронуться до земли и угадать, с какого поля.

— Это со второго,— заявил однорукий Безин.

— Это моя, с Суходола,— сказала тетя Луша.

— Это с Заречья, я ее и во сне узнаю...— пробасил Ситкин.

— Кислые,— сказал Савицкий, профессиональным жестом пробуя почву.

— А это с четвертого. Один подзол. Вот и возьми с нее, понимаешь, сто пудов,— обратился Ситкин к Савицкому.— Это тебе, милок, не Кубань.

Из окон хаты-лаборатории ложились на снег желтые полосы.

Захар Гуров, не задерживаясь, прошел мимо и вскоре очутился около дома Лизаветы Ураганової.

Председательница ужинала со своим сынишкой, когда Гуров вошел в ее просторную избу.

— Хлеб-соль! — сказал он.

— Садись с нами за стол.

— Поужинавши.

Он сел рядом с Лизаветой на лавку и начал с места в карьер.

— Твоего покойного Петрухи я есть родной брат...

— Ну и что? — не поняла Лизавета.

— А то, что твою родню эта Валька порочит, а тебе хоть бы что.

— Мало порочит.

— То есть почему?

— Я тебя для чего в бригадиры выдвинула?

Молчание.

— Для чего, говорю, выдвинула? Чтоб бригаду поднял. А ты чего делаешь?

Молчание.

— Паразит, Захар, вот ты кто. А Валька молодец! Понял?

— Так-ак,— поднялся с табуретки Гуров.— Она, значит, тебя грязью поливает: и председатель-то ты никудышный и до мужчин неравнодушная. И за это она — молодец?!.. А я, значит, за тебя всем горло перегрызаю, так я — паразит?! Ну, спасибо, Лизавета Ивановна, на добром слове!

Он взялся за скобу двери.

— Постой, Захар! — позвала Лизавета, — а где это ты слышал, как она про меня...

— А зачем тебе это? Ты же мне все равно не веришь... Счастливо оставаться!

Дверь за ним закрылась, а председательница все смотрела на нее, забыв про ужин.

— Мам, чего ж ты не ешь? — позвал мальчик.

— Не хочу, сынок,— отказалась она, продолжая растерянно смотреть на темную дверь.

После кружка вышли ватагой на озаренную лунным светом улицу. Ярко горели в окнах домов огоньки. Недалеко виднелся силуэт дома с колоннами.

— Это наша школа,— с гордостью заявил дед Миша.— Сам Воронихин для князя Голицына строил.

— А в нашем парке, говорят, сам Пушкин гулял,— подхватила Луша Коврова.

— Ишь какие вы знаменитые...— сказал Савицкий.

— До славы пока что далеко,— вздохнула Варя Сундучкова.— Хотя растем помаленьку... Я в смысле урожаев.

— Понимаю,— ответил Савицкий.

Вскоре он с Чернышовой остался один.

У одного из домов припевали под гармонь девчата. Когда агрономы поравнялись с ними, голоса и гармонь умолкли.

— Скажите, вы давно с Холиным работаете? — спросил Валю Савицкий.

— Порядком...

— Что он за человек? Деятельности много, а толку как будто не слишком.

Валя подумала и сказала:

— Человек он неплохой. Только...

— Что только?

— Может, я не очень права. Но знаний ему не хватает. А сейчас без знаний никак невозможно, честное слово...

— Так нужно признаться и... поправить.

— Пожилой он... Трудно. Совестно.

— Я вижу, вы любите находить оправдания человеческим слабостям. Я этим не отличаюсь и вот собираюсь воевать.

— Конечно... конечно,— согласилась Валя.— Только не надо забывать, что он очень большую жизнь прошел... И еще все-таки честный человек.

— Не забуду,— посулил он, впервые улыбнувшись. Улыбка озарила его лицо, сделав мягким, человечным.

Голос Вали дрогнул.

— До свиданья.

Она легко обежала палисадник в инее, взошла на крыльцо и, как Савицкому показалось, растаяла в белом сумраке ночи.

Еще на пороге баба Дуня сообщила:

— Зоотехник дожидается.

Митя Зубков вышел из-за перегородки.

— Где ты была, гулена?

— Кружок затянулся.

— Я уж тут его чаем поила, да за Катьку сватала...

— Ну, и как?

— Ему первое дело, чтоб она Пушкина любила, а Катька этим не займается.

— Пьесу принес, Валечка. Называется «Ум хорошо, а два лучше».

— Прямо Островский. Почитаем. Знаешь, Митюша, мне как-то сразу Савицкий неприятным показался, а сейчас он ничего... Кажется, знающий. И вообще очень здорово, что к нам на землю новых людей шлют, честное слово.

— Слушай, Валя, а может, он все-таки согласится посуфлировать?

— Что ты, Митя? Он серьезный.

— Значит, по-твоему, я не серьезный, если пишу пьесы? А я, может быть, совершил ошибку, потому что моя основная линия — это театр.

— Вчера ты говорил, что твоя линия — зоотехника.

— Эти два начала борются во мне.

— Слушай, чего ты Катю Квасову обижаешь?

— Я обижаю? Шумит, как на базаре. Где? В коровнике. Когда? Во время дойки. Я делаю замечание, а она — ха-ха-ха, ноздри вот эдаким манером: «Давайте оторвемся от жизни, товарищ зоотехник!» Понимаешь? Бьет на голую физиологию...

— Молодец! — засмеялась Валя.

— Не разделяю твоих восторгов. Нельзя идти к коммунизму с такой низкой сознательностью!

...Валя повернула настольную лампу так, чтобы ему было лучше видно, и приказала:

— Давай!

— «Дружба»...— начал, откашливаясь, Митя.

Их лица хорошо были видны с улицы. Проходящий мимо Захар Гуров остановился в пятне света, отбрасываемого лампой на снегу, поглядел на молодых людей тяжелым неприязненным взглядом.

Митя, читая, играл пьесу. Он сверкал глазами, воздевал руки кверху и даже преклонял колена, делал вид, что доит корову.

Гуров поглядел, поглядел и в сердцах плюнул:

— Ломает вас окаянная сила!

Морозное утро. Прямые дымы стояли над трубами домов. Навес около колхозного амбара. Под навесом сортировочные машины. Ручки машин крутили девчата в ватниках, ситцевых коротких юбках и валенках.

У миленочка избеночка,
Избеночка не дом,—

пели они высокими птичьими голосами,—

Кабы я была не дурочка,
Не плакала б о нем...

Чернышова проверяла качество очистки зерна, заглядывала в мешки, погружала в ледяное зерно обветренные руки.

— Порядок, дядя Ваня,— глазами показала она бригадиру Безину на просмотренный мешок, после чего бригадир завязал его веревкой.

Под навес вошел Савицкий. Отыскав глазами Чернышову, сухо бросил:

— Во второй бригаде у вас загорание зерна.

Тревога охватила Чернышову, она метнулась из-под навеса, побежала в волнении.

...И вот уже лопаты разгребали зерно в амбаре второй бригады.

От зерна шел пар.

Чернышова подошла к Гурову.

— Составляю акт,— решительно сказала она, вынимая из планшетки вечное перо и бумагу.

Гуров с усмешкой глядел на нее.

Вдруг они обернулись. Рядом стояла Ураганова.

— Уж, если и это безобразие ты ему спустишь, Лизавета Ивановна, тогда... тогда...— вскричала Чернышова.

— Что тогда? Чего запнулась? За глаза небось про меня всякую грязь плетешь, а в глаза боишься?

— Я? Про тебя грязь?! Да ты что?

Ураганова не выдержала взгляда девушки и отвела глаза.

— Ладно... Пошутила... Тебя, Гуров, с бригадиров снимаю. А с тобой, агроном, мне сейчас некогда, в район всех нас вызывают.

— И меня?

— А что ты за графиня такая, что тебе вдруг исключение?

— Но мне никто не сказал.

— Тебе мало, что я говорю?

Подъехал на санях сторож правления — дед Миша.

Лизавета уселась, взяла вожжи из рук старика.

— Постой, Лизавета Ивановна, я ж должна хоть переодеться...— растерялась Чернышова.

Но председательница даже головы не повернула в ее сторону.

— Н-но-о, милый...— ласково шевельнула она вожжей. Племенной жеребец с места взял крупной размашистой рысью, так что за санками взвился столб серебряной пыли.

Пришлось Чернышовой пешком идти в район. Впрочем, не успела она выйти за околицу, как ее догнала машина.

Знакомый шофер затормозил, и девушка влезла в кузов, где на соломе лежал Савицкий.

— Вас тут совсем не видать, честное слово,— смутилась Чернышова.— Не беспокойтесь... я вот тут...

Машина тронулась.

Побежали поля с потемневшим снегом, с проталинами на пригорках.

— Скоро весна,— сказала девушка.

Спутник рассеянно поглядел на нее и ничего не ответил. Бежали мимо поля, пригорочки, овраги.

Вдруг он тихонько запел необычайно приятным мягким голосом:

Полюшко-поле,
Полюшко широко поле...
Ехали да по полю герои...

Он умолк, поглядел на девушку и молвил озабоченно:

— Очень тревожит меня ее приближение.

— В прошлом году куда труднее было,— ответила Чернышова.— А сейчас техника какая. И все, все налаживается, честное слово,— убежденно говорила она, но ей показалось, что он ее не слышал, и тогда она спросила:

— Как ваши дочки?

Он на секунду оживился.

— Дочки у меня хорошие,— сказал он и умолк.

Она искоса посмотрела на его лицо и вдруг совершенно явственно почувствовала, как он глубоко несчастен. Она хотела спросить его и не посмела. А он все молчал. Наконец он повернулся к ней и произнес тихо:

— Трудно мне пока... одному.

Машина въехала в районный центр и направилась к зданию райисполкома.

Был базарный день, центральная площадь запружена народом, возами с сеном, птицей, мясом, глиняными горшками.

Покрывая монотонный гул базара, громко вещало радио:

— «...должны подготовиться к самому ответственному периоду — посевной кампании...»

— До совещания целый час, вы не озябли? — спросил Савицкий.— Может, зайдем в чайную?..

— Зайдем,— согласилась Чернышова.

Чайная находилась на противоположной стороне площади.

Сойдя с машины, они пошли вдоль рядов.

У воза с бочонками грибов стояли Холин с женой.

— Лучше нет гриба для закуски, чем груздь. Как вы смотрите, агрономы? — спросил он подошедших.

— Тоже мне нашел консультантов,— весело засмеялась Катерина Онисимовна. Она рукой поманила их ближе и доверительно заговорила:

— Николай Федорович хочет купить ось той коврик с Тамарою, а мени вин не дюже нравится, честное пионерское.

Она подвела их к развешанным на стене панно, на которых крылатые демоны в невероятных позах нашептывали Тамарам слова любви. Под каждой Тамарой вместо коврика было изображено по бордовому стеганому одеялу. Глаза Тамар были вытаращены, как у кукол. Голые розовые руки были непомерно толсты. За каждой из Тамар пылал закат. В озере плавали лебеди величиной с пароход. Стволы деревьев симметрично выступали из-за столбов террасы.

— Може, я и не понимаю у живописи,— подмигивая Вале, говорила Катерина Онисимовна,— но шото воны мени не нравятся.

— Ставим на голосование,— пошутила Валя.— Кто против? — И подняла руку.

— Осталось только три,— сказал продавец.

— Заверни все! — приказала напряженно разглядывавшая панно старуха-колхозница.

— Какую картину прохлопали,— заохал, подходя Холин.

— Пошли, пошли,— подхватила его под руку жена. Обернувшись, она посмотрела на Валю и Савицкого.

— Хорошая с вас парочка! — простодушно воскликнула Катерина Онисимовна,— ей-богу ж, право... А то така дивчина все одна день-ночь в поле, в сапожищах, ни она ни на кого по женской линии, ни на нее никто по мужской. Так же можно и засохнуть. После оглянешься, а молодость и ушла.

— А пусть себе уходит, не гонюсь,— смущенно тряхнула головой Чернышова.

— Нет, мне молодости жалко,— вздохнул Холин.

— Ой, боже ж мой, да вин стареть ни як не хоче,— доверительно сказала Катерина Онисимовна,— я вчера вожусь на кухне с пирожками и слышу, щось в спальной шлепае? Я туда. А вин сидыть перед зеркалом о так, рожа в креме, и себя вот эдаким манером по щекам, по щекам, что б морщин не було.

— Ну, Катя, это уж лишнее... — смутился Холин, но она его не слушала.

— От же с места мне не сойти.

Савицкий и Валя смеялись.

Вдруг все разом остановились, услышав как голос по радио назвал фамилию Холина, который «работает по старинке... Не учится сам и тормозит учебу других, стремящихся приобретать новую квалификацию».

— Вот подлецы! — рассердился Холин, но Савицкий перебил его.

— Это моя статья.

— Твоя?! — с возмущением посмотрел на него Холин.

— А разве я этого не говорил вам лично? — выдержал его взгляд Савицкий.

В чайной было людно и шумно.

Заняв столик у окна, Чернышова продолжала свой спор с Савицким.

— Нельзя позорить человека на весь район. Это несправедливо и даже жестоко,— горячилась она.

— А не жестоко ставить под удар работу всей МТС, всех колхозов зоны, из которых добрая половина ни к черту не годится.

— Кстати, по вине собственных председателей.

— Ну, не только. Директор МТС за их развал в ответе.

В чайную с шумом ввалилась большая группа молодежи, среди которой было много знакомых лиц: Катька Квасова, Варя Сундучкова, тракторист Витя с баяном через плечо и другие. При виде Чернышовой и ее спутника, они двинулись в их направлении.

— Привет, Валентина Михайловна... Товарищу Савицкому мое...— здоровались они с агрономами, размещаясь невдалеке.

— На смотр придете? — спросила Варя.

— Едва ли... Совещание будет долгим.

— Жалко... Куски новой постановки покажем: «Ум хорошо, а два лучше».

— Ерунда, а не постановка! — раздула ноздри Катька.

— Будет болтать-то, пьеса выдержанная, продуманная. И все, все дано,— осадила ее Варя.

— Зато ничуть не похоже как в жизни!

— К-к-как в жизни н-нельзя, это будет к-клевета,— сказал Витя и заиграл «Страдание».

Варя переждала такт и запела ломким, вибрирующим голосом:

Тракторист, тракторист,
Час работаешь, день стоишь,
Ты скажи мне, тракторист,
Отчего же ты стоишь?

В двери вошла Ураганова. При виде ее Витя встрепенулся и ударил плясовую. Мотив как бы остановил женщину, ноги ее стали притоптывать.

— А ну, давай, Лизавета Ивановна не задерживай! — задорно крикнул кто-то.

Она засемялась, сделала проходочку, дробно застучала по полу намерзшими валенками, подпрыгнула, нагнулась, крикнула что-то веселое, взмахнула рукой и села на стул рядом с агрономами.

— Здорово! Здорово! — улыбнулся Савицкий. — Не хотите ли пива?

— Это можно,— согласилась женщина и лукаво глянула на Чернышову.— А я, понимаешь, гляжу, куда моя Валентина делась? Я подвезти хотела, тебя же и след простыл, а она вот где, да еще с кавалером. Смотри у меня,— с напускной строгостью постучала она пальцем по столу, а затем, взглянув на поднятый бокал с рыжим пивом, поджала по-бабьи губы и сказала кротко-кротко:

— Со свиданьицем!

Потом поднялась и направилась к выходу.

— Не опоздайте! Эй, комсомол, не уроните знамя «Волны»!

— Не подведем, Лизавета Ивановна,— отозвались девчата.

Савицкий, прищурясь, смотрел ей вслед.

— Да...— как бы про себя сказал он,— отсюда грачи еще не улетели. Сколько же ей лет будет?

— А вам зачем? — вскинула на него строгие глаза девушка.

— Ага... дружите? — сделал он вывод.

— Работаем третий год вместе,— объяснила она.— Правда, всяко бывает, но в общем она человек живой, перспективный.

В тоне, каким она сказала эти слова, было столько уважительного к человеку, к работе, столько чистого и серьезного, что холодные глаза Савицкого потеплели.

— В нашем деле, Валентина Михайловна,— начал он, глядя в окно на падающий снег,— в нашем деле особенно важно, чтобы люди думали и работали перспективно.

...Последние слова он сказал уже в райкоме, перед собравшимися председателями тридцати восьми колхозов района, перед агрономами, директорами четырех МТС, перед зональными секретарями, инженерами и механиками.

Собрание вел первый секретарь райкома Постников.

У окна сидел Холин, рядом Ураганова. Директор то и дело наклонялся к председательнице, сообщая ей, видимо, что-то крайне интересное, потому что она то, прищуриваясь, улыбалась, то делалась необычайно серьезной и озабоченной, а то вдруг, не выдержав, фыркала, как девчонка. Рядом с ними за столом сидел Лукин, позади него Чернышова, слева с выражением испуга на лице Счастливый. Выступал Савицкий. Чернышова слушала его, подавшись вперед и ловя каждое его слово.

— Партия нацеливает нас на выращивание стопудовых урожаев. При наших бедных, выработанных почвах, это нелегко. Мы должны напрячь все силы, подготовить все наличие техники и организовать десятки тысяч людей так, чтоб каждому была ясна выгода полной отдачи своих способностей в работе, ясна выгода возделывания той или иной культуры.

— Вот именно выгода! — крикнула с места Ураганова.— А то все эксперименты на наших спинах проводите. То с клевером, теперь с кукурузой. Не взошла она у нас в прошлом году. Понятно?

Все зашумели.

— Потихоньку надо!

— Нельзя потихоньку! Смелость нужна!

Голос Лизаветы всех перекрыл:

— Ну, меня смелости не надо учить! Товарищ Мальцев предупреждал, что нельзя всех под одну гребенку.

— Вы знаете, Лизавета Ивановна, почему не взошла? Вы слишком ее глубоко сажали,— сказала Чернышова.

— Земля была не разогрета,— робко вставил Счастливый.

— Вот именно, что не разогретая! — поддержал третий секретарь, довольно полный мужчина.

Ураганова сердито сверкнула глазами.

— А не ты ли, товарищ Самошкин, со сроками нас жал?

Председатель постучал карандашом о графин:

— Товарищи, поберегите темперамент для очередных выступлений.

— У нас хватит его и для очередных и для внеочередных,— не унималась Ураганова.

В зале раздался смех.

— Но, когда ты выступала, тебе никто не мешал, — напомнил Постников.

Однако не так-то просто было погасить возбуждение, охватившее собрание.

— Дайте же человеку договорить! — крикнула Чернышова, с негодованием оглядываясь на Лизавету, от реплик которой был в восторге Холин.

— Ну и даешь, Лизавета Ивановна! — шептал он, крутя головой,— ну и даешь...

Но она его не слушала, войдя в азарт.

— Двести пятьдесят га кукурузы вручную — это каково?!

— Почему вручную? — спросил Савицкий.— Вот товарищ Холин здесь обещал отремонтировать еще два посадочных агрегата.

— Но вы же, товарищ Савицкий, сами нам тут доказывали, что Холину верить нельзя, что он не оперативен. Почему же вы себе противоречите,— снова нашлась Лизавета...

Ей зааплодировали, засмеялись.

— Ну что ж, Лизавета Ивановна. Словесно вы меня забили, но имейте в виду, кукурузу сажать вы все равно будете. А вот осенью мы посмотрим, над кем будут смеяться и кому будут аплодировать.

Ему тоже зааплодировали. Поднялся председатель.

— Товарищи, выступило десять ораторов. Вопрос, думается мне, ясен. Подведем черту: в прошлогодней неудаче с кукурузой виноваты не только колхозники, неправильно посеявшие ее, но и мы — руководители, допустившие формальный подход. Мы за это в ответе перед партией, но, товарищи, ошибки эти не должны бросать тень на важное дело... Кто этого не понимает — тот недальновиден. Что касается Крутоярской

МТС, то, я думаю, сегодня товарищу Холину был дан серьезный урок, и он должен учесть его в дальнейшей работе, а своим авторитетом не козырять. Потому что авторитет, он тоже нуждается в регулярном ремонте. И, вообще, товарищи, давайте больше не говорить, а работать.

Смех и аплодисменты покрыли слова Постникова.

Вечером в МТС, у крыльца коттеджа, в котором жил главный агроном, прощались Чернышова и Савицкий.

— Нет, вы правильно выступали, Александр Федорович, я вот так не умею. Когда сама с собой — такая находчивая, а на людях — теряюсь. Вот и с теорией у меня...

— Последнюю статью Цицина читали? — спросил, думая о своем, Савицкий.— Хотите дам?

Они вошли в его квартиру. В большой комнате спали дети. Лампочка, висевшая у потолка без абажура, источала яркий свет.

Было голо, неуютно. Рядом с кроватью младшей девочки валялась сломанная кукла.

Старшая спала одетая, сжимая в руках раскрытую книгу.

Савицкий поднял спущенное на пол стеганое одеяло, поправил упавшие на лицо волосы, нежно коснулся губами лба дочери, затем осторожно взяв книгу, пожаловался шепотом на дочь.

— Никак не отучу, читает круглосуточно. А эта, посмотрите, как спит, даже как-то самоотверженно. Вот и объяснительная записка. «Папочка, Маша не слушалась, папочка, ужин на столе. Папочка, мы тебя целуем. Света и Маша»,— вслух прочитал он.— А ошибок-то, ошибок! — Он взял карандаш и стал подчеркивать ошибки. — Пойдемте,— пригласил он Чернышову в следующую комнату, где на полках стояло множество книг, а между ними висели и лежали снопики пшеницы, ржи, ячменя, овса. Рядом стояли ящики с семенами. Над узкой железной койкой, покрытой синим грубошерстным одеялом, висела также полка с книгами по агрономии. Маленький стол был завален рукописями, журналами и газетами.

Савицкий стал искать статью. Девушка вздохнула.

— Что это вы? — спросил Савицкий.

— Завидую,— созналась Валя.— Ведь вот я тоже агроном и деньги водятся, а я и сотой доли не собрала и чувствую — без книг тупеешь, и главное — знаний не хватает.

— Да. Ведь мы пока еще в большинстве обрабатываем нашу землю плохо, и урожаи собираем низкие. Но вот как раз эта статья написана так здорово, прямо, можно сказать, поэтично. И как-то явственно видишь недалекое будущее наших полей. Видишь масштабы, грандиозность наступления на землю. Я думаю, пройдет этак, годиков пять-десять, и мы будем снимать с наших тяжелых подзолистых почв сорок или даже пятьдесят центнеров с гектара. Ага, нашел! Вот он,— Савицкий подал журнал Чернышовой.

На пол выпала фотография женщины с такой победительной и яркой улыбкой, что у Вали захолонуло сердце.

— Нравится? — спросил Савицкий.

— Красивая,— не сразу ответила девушка.

— И умная к тому же...— вздохнул он,— что не так уж часто бывает. Да, вы садитесь, пожалуйста.

Ему почему-то вдруг захотелось рассказать этой милой девушке обо всем, что его тревожило.

— Я с этой женщиной пятнадцать лет не видался, забыл, что такая на свете есть, а ведь учились вместе, на лодочке катались, не гребли,

а целовались. Потом каждый своим путем пошел. И вот, представьте, приехал в область, прихожу за назначением, а она в главке секретаршей. И, как сказал один чудак, все заверте...

— И она сюда приехать должна,— догадалась Чернышова.

— Ага.

— Почему же она не едет?

— Не отпускают, «незаменимый работник». А по-моему, на детей выходить боится.

— Не понимаю,— совсем тихо молвила Валя.

— Все мы не понимаем, пока нас не коснулось. Но, к сожалению, любовь — это не премия за человеческие качества... Зачем я вам все это рассказываю? А? — спохватился он.

Но она успокоила.

— Мне любят рассказывать.

— Ишь вы какая... но я вам еще не сказал главного: ведь я добился районирования одного сорта.— Говоря это, он достал мешочек, развязал его, взял в руку тяжелое, крупное зерно и как нечто драгоценное стал рассматривать его и осторожно пересыпать в ладонь Чернышовой.— Не подвержено заболеваниям, не боится засухи, не полегает во время обильных дождей...

За окном лежали поля, занесенные снегом.

И вдруг грянула музыка освобожденной земли. Возникли те же поля, но уже без снега.

По ним, ведомые тракторами, шли сложнейшие агрегаты сеялок, из которых в рыхлую землю лилось зерно.

За сеялками потянулись бороны.

В пудовых от липкой грязи сапогах, с обветренным лицом шагала Чернышова по пашне.

Вот она появилась около колхозного возчика, должность которого сейчас занимал Гуров. Он намеревался засыпать семена в агрегат. Чернышова глянула на них.

— Ты опять за свое, Захар Петрович? — трагически воскликнула она.— Не сортовые же, не протравленные!

— Наше дело маленькое, мы теперь рядовые...

— Не позволю сеять, вези назад.

— Иди-ка ты,— начал было Гуров, но в это время рядом громко фыркнул мотор трактора, заглушая все дальнейшие препирательства с Гуровым.

Рев мотора... И вот Чернышова уже шагала по другой пашне, заглядывала в другой агрегат, проверяла норму высева, измеряла глубину заделки, охрипшим голосом кричала в телефон:

— Дайте Лукина. Алло, алло! Петр Иванович, нужна ваша помощь!..

Уже вместе с ним бежала за разбрызгивающей грязь попутной машиной. Вваливалась в кузов. Мчалась с Лукиным среди полей, наполненных немолчным рокотом тракторов.

Он пристально смотрел на ее осунувшееся лицо.

— Вы что? — спросила Валя.

— Один вопрос,— сказал Лукин.— Слушай, ты когда-нибудь кому-нибудь говорила против колхозов... или против советской власти?

— Я? — не поняла Валя.— То есть как?

— Не знаю как, но вот на тебя написали донос, будто ты... Я этому, конечно, не верю, а спросить был обязан.

— Какие страшные люди! — только могла проговорить Чернышова.

У крыльца конторы кричал Холин.

— Режете вы меня с горючим, черти, без ножа режете.

В один голос с Лукиным Чернышова убеждала:

— Катать необходимо для задержания влаги. Нельзя на этом экономию наводить!

— Спелись, черти! — кричал на них директор и вдруг уступил.— Пейте мою кровь, пускайте катки.

Катились по полю черные катки.

Поздно ночью, валясь от усталости, входила Чернышова в вагончик полевого стана. На койках спали трактористы, и только одна постель в углу была свободна. Сев на нее, она с трудом стала стаскивать пудовые от липкой грязи сапоги. Второй сапог так и не успела стащить — заснула.

...А в это время к полевому стану подскакал на взмыленном коне всадник. При ближайшем рассмотрении всадник оказался Варькой Сундучковой.

— Нарушенье у нас! — трагическим голосом крикнула она.

Чернышова проснулась и, еще ничего не понимая, села.

И вот уже не Варька, а агроном Чернышова поскакала прямиком по пашне и остановилась у трактора с сеялкой. В свете фар перед ней возникла фигура Урагановой.

— Пшеницу сеете? — спрыгивая с лошади, гневно спросила Чернышова.

— Ну, пшеницу... А что такое? — спросила председательница с невинным видом.

— Как — что? На этом поле кукурузу запланировали.

— Будто ты не знаешь, что нет же у нас людей на маркировку.

— Об этом надо было раньше думать.

— А ты меня не учи, когда мне думать. Трогай, Кирюткин.

Тракторист включил мотор.

Чернышова кинулась на перерез.

— Стой, Кирюткин! Ты опять хочешь на своем настоять?

— Что за шум? — вынырнул из темноты Савицкий.

— Севооборот нарушают...

— Лизавета Ивановна, вы же передовая женщина, — с укором сказал Лизавете Савицкий.

— Передовая, передовая! — передразнила Ураганова.— Нет у меня рабочих рук! Что, школьников прикажешь с учебы срывать?

— С четвертой перебросим,— сказала Чернышова.

Ураганова рванулась в темноту, откуда раздался ее возмущенный голос: — Стой, Коля, почему твои трактористы мне на седьмом поле одни огрехи оставили? Пусть перепахивают, не принимаю работы.

— Не шуми, не шуми, перепашут,— успокоил грубоватый голос Холина.

Чернышова с Савицким зашагали к вагончику.

— Дневник работ ведете? — спросил Савицкий.

— Нет.

— Весьма полезная вещь.— И вдруг пожаловался: — Что мне со Счастливым делать? Не человек, а тридцать три несчастья.

— Только не ругать его,— сказала Валя.

— Он мне на днях выдал: меня, говорит, ругают, а я не чувствую, потому, говорит, душа окаменела.

— Как у вас дома?

— Жду. Скоро приедет моя... ну, что ли, подруга жизни. Помните, рассказывал?

— Как же, помню,— ответила она и зашагала прочь по черному полю, оглашаемому рокотом машин.

Но вот сделан последний заезд, высыпалось последнее зерно из агрегата, и люди с облегчением сказали:

— Всё. Сев закончили в срок.

Возникла тишина.

...Над изумрудными всходами, драгоценным ковром раскинувшимися до самого горизонта, светило яркое солнышко.

Чернышова в группе бригадиров и звеньевых стояла посреди всходов. Склонясь к ним, она вырвала росток и разглядывала его с таким интересом, добротой и нежностью, как будто держала в руках нечто драгоценное, хрупкое и живое.

— Ишь, стрелку-то какую выбросила, красота... А корневая система-то, видите? Этой ничего не страшно.— Сказав это, она улыбнулась радостно, и многие лица вслед за ней осветились улыбкой.

Вот она уже одна шагает по полям. Пересекла овражек, покопалась в почве, обошла березовую рощицу, залюбовалась неизъяснимой красотой ее — и вдруг под ореховым кустом наткнулась на Лизавету Ураганову, которую целовал, держа в своих объятиях, Холин.

Испуг и стыд прогнали Чернышову прочь от этого места.

Но вскоре она услышала за собой шаги. Это нагонял ее директор. Он пошел рядом с ней, сбивчиво говоря:

— Понимаешь, Валентина, какая ерунда получилась. А жизнь — она в рамки, не того, не влезает... разная потому что... И ничего нельзя предвидеть.

Чернышова молчала, боясь взглянуть на Холина, а он продолжал:

— Я, Валь, на тебя, понимаешь, надеюсь в том смысле, чтоб не раз болтала. Сразу растащут по всему району. Не подумай, что боюсь, а ни к чему это и, главное, в семье будет неприятность.

— Никому не скажу, Николай Федорович,— с трудом выдавила из себя Чернышова и наклонилась над всходами, делая вид, что вся поглощена ими.

Некоторое время она действительно глядела, ничего не видя от смущения, но потом внимание ее привлекли посторонние травки среди ростков пшеницы. Тревога появилась в ее глазах.

— Сорняки пошли. Ах, сколько опять сорняков,— сказала она с огорчением.

— Да...— вздохнул, думая о своем Холин.— Этой дряни везде еще порядочно...

Вернувшись домой, Чернышова долго плескалась над тазом.

Баба Дуня сновала от стола к печке, собирая ужин.

— И плещется, и плещется каждый день,— ворчала она,— а для кого, спрашивается, плещется?

— Для себя,— сказала девушка.

— От грязного не треснешь, от чистого не воскреснешь. Только зря мыло переводить...

— Почему же зря?

— А кто тебя заметит, диколоном ты аль навозом пахнешь?

— Да хотя бы вы...

— Что я тебе муж, иль кто?

— И не надоест вам, баба Дуня, мне на психику давить?

— Не надоест! Садись. Нонче весь день по радио передавали про сорняки. Двадцать процентов всего нашего урожая губят... Вот у меня памяти нет, но сказывали, сколько по всей России от сорняков убытков — миллионы пудов...

— Химию пустим,— решительно сказала Чернышова.

Бабка испугалась.

— Каку таку химию?

— А с самолетов на посевы...

— Во имя отца и сына...— начала было старуха.

На правлении колхоза Захар Гуров мрачно заявил:

— Как крыс хотят перетравить ядом.

Ураганова метнула на него сердитый взгляд.

— Это все проверено наукой,— сказала она.— А без науки не справимся мы с задачами государственной важности. Верно я говорю, агроном? — обратилась она к Вале.

Возникли поля, над которыми летел самолет, распыляющий яд над посевами зерновых культур. Мы проследили действие этого яда на сорняках: они сворачивались и чернели, злаки оставались неповрежденными.

Покружив над полями, самолет скрылся.

На поле появились люди. Это были Чернышова, Ураганова, бригадиры полеводческих бригад. Каждый из них испытывал тревогу, осматривая обработанную химией землю.

Время от времени к Чернышовой подходили, подбегали с донесениями.

— Тут, Валя, тоже порядок,— сообщила Луша Коврова.

— Ой, девочки, добро-то какое — траве конец, а колоски живехоньки,— сказала Варька Сундучкова.

К Чернышовой подошла оживленная Ураганова.

— Труда сколько сэкономили. По секрету скажу тебе: я ведь тоже боялась этой химии. Спасибо, что уговорила.

За ней кинулись жать Валину руку остальные.

Высоко поднялась пшеница. Посередине поля стояла агроном Чернышова, черная, исхудавшая, с потрескавшимися губами. Глаза озабоченно смотрели на почву, которая была вся в трещинах.

Вздохнула Чернышова, наклонилась к растениям, выдернула одно, внимательно разглядывая корневую систему.

— Пить хочешь? — вопрошала она с тревогой и болью, будто перед ней было живое, разумное существо.— Крылья опустило, голову понурило. Мало мы тебя по весне подкормили... но ничего, выживешь. Честное слово, выживешь,— повторяла она убежденно, подняв глаза к небу, на котором не было видно ни облачка.

Донеслась песня. Она близилась.

Это пела Ураганова, едущая по дороге на вороном племенном жеребце, запряженном в линейку.

На Лизавете была вся в оборочках шелковая кофта. В ушах качались серьги — маленькие золотые ключики, нанизанные на кольцо. На сияющем лице председательницы — вызов и задор.

Любви моей просил он,
Любви я не дала,—

пела она, —

И деньги мне дарил он,
Я деньги не взяла...

— Тпру!..— подтянула она вожжи, поровнявшись с Чернышовой.— Ходи сюда, подвезу!..

И вот они уже сидели на линейке спина к спине. Одна — мрачная, пыльная, другая — сияющая и нарядная. И шел меж ними разговор.

— Озимые из рук вон плохи,— говорила Чернышова.— Яровые тоже под угрозой. А ты, погляжу, вырядилась, как на свадьбу, и поешь — за пять верст слыхать.

— Не наводи панику, Валентина,— успокаивала Ураганова.— На круг все равно четырнадцать центнеров возьмем, понятно? А кукурузу видела? Лес, а не кукуруза.

— А кто ее сеять не хотел?

— Ну, я не хотела. Ну, убей меня за это. Эх, Валентина, так тоже нельзя. Все у тебя от поля да от урожая. А ты кругом погляди, все-таки жизнь неплохая пошла, ей-богу! Вот война отодвинулась, строимся, товару стало вдосталь. На будущий год посевные площади расширим, зеленый конвейер введем.

— Ах, все-таки решилась.

— А ты что хочешь, чтобы я на каждое твое предложение сразу богу молиться? Нет уж, много чести!

— Предложениям?

— Тебе.

— И на том спасибо.

— Да ты не обижайся, Валечка! Мы с тобой, как рыба с водой. Твой успех — мой успех, мой успех — твой успех.— И совсем доверительно: — Как думаешь, сколько моей бабьей жизни осталось? Совсем чуток. Вот я и хочу ее прожить, чтоб звенела.

Несчастную сгубил он,
Ударил в грудь ножом,—

запела она с вызовом,—

И тут мой труп зарыл он
На бережку крутом...

Так въехали они с песней на мост через речку, за которой сразу же начиналась улица колхоза, вся в ветлах, в палисадниках, откуда таращили свои глаза разноцветные ромашки.

С перил в воду, словно лягушата, прыгали голые ребятишки.

— Петёк! — крикнула Ураганова при виде своего сынишки, запоздавшего с прыжком.

— Ма! — обрадовался тот и припустился за дрожками. Она подхватила его, кинув вожжи Вале, и стала целовать в мокрый затылок и черные облупленные плечи.

— Вот бы тебе, Валя, такого,— повернула смеющееся лицо Лизавета.

У кооператива толпился народ, среди которого Чернышова заметила бабу Дуню.

— Вы тут зачем? — спросила девушка.

— Приемники выбросили... Обратно крепмаракен, такой тяжеленный, на небесный цвет с бордовинкой. На сарафанчик взять — красота! В Калуге все до одной в таких.

— Зачем вам сарафанчик?

— Не мне, а тебе.

— Мне не надо.

— Распоследней доярке надо, а ей не надо. Всю лету в ситце трепется, от людей стыд,— ворчала старуха.

В это время из дверей кооператива выдралась Катька Квасова с незавернутыми отрезами шелка подмышкой. Бабы бросились щупать материал.

— Ой, вот это, милая! А вот это!

Бабка, решительно сверкнув глазами, ринулась в магазин:

— Ты не хочешь, себе возьму.

Около дома стояла машина.

На крыльце у запертой двери стоял растерянный Савицкий. Он быстро пошел навстречу Чернышовой.

— Валентина Михайловна! Как я рад, что вас встретил.

— Я в поле была. Очень нужен дождь,— начала было девушка, но он перебил ее.

— Вы меня простите, но у меня тут ни родных, ни друзей, и я к вам посоветоваться.

— Что случилось? — испуганно спросила она.

— Маша заболела.

— Как? — взволновалась Чернышова.—Что с ней?

— Температура сорок. Дифтерит. Вы подумайте: жена умерла тоже от дифтерита, от Светы заразилась. Что делать?

— Александр Федорович, у нас же опытнейший врач...

— Я отказался дать в больницу. Двенадцать километров... Я не могу.

— Разумно ли это, Александр Федорович?

— Нет, нет, не уговаривайте. Свету берет к себе Катерина Онисимовна.

— Подождите... У меня не использован отпуск за прошлый год...

— Но как же вы? Нет, я не могу пойти на такое.

— Какие могут быть разговоры, Александр Федорович?! Люди же мы...

Лицо больного ребенка, мечущегося в жару.

Врач, энергичная седая старуха, склонилась над ним, затем подняла строгие глаза на Савицкого и Чернышову.

— Эту дверь закрыть наглухо. Вход только через коридор. Таз с сулемой должен стоять тут. Окно затянуть марлей. Вас, батенька мой, от общения с больной отстраняю, а то растащите мне инфекцию по всему району.

— Но как же так, Федосья Ивановна, ведь я...— взмолился было Савицкий, но врач решительно прервала его.

— Никаких «но». Будете привозить меня через день и выполнять функции завхоза и кухарки. Понятно? А вам, дорогая моя,— обратилась она к девушке,— следующие задания...

Знойное солнце проникало через завешанное окно в комнату, где около больной девочки дежурила Чернышова.

Духота была мучительной. С далеких полей доносился рокот самоходных косилок, и Валя с тревогой прислушивалась к нему. Но вот за стеной хлопнула дверь, раздались шаги: это пришел Савицкий.

— Как Машенька? — спросил он через стенку.

— Да все так же, Александр Федорович.— А что на поле?

— Неплохо. По району идем на втором месте. И, представьте, первым по нашей зоне идет «Стахановец».

— Как я рада за Счастливого! Помните, я говорила вам, к нему

нужен подход. Он может работать. Ну, а как мои? Сколько сегодня скосили?

— Двадцать восемь гектаров.

— Валя, ты где? Не уходи,— позвала девочка.

— Я здесь, родная. На, попей. Это очень полезно, от этого выздоравливают.

Валя слышала, как за стеной ходил Савицкий, как мылся, как доставал из шкафа еду.

— Валечка, а вы ели что-нибудь?

— Конечно, конечно.

— До вечера я еще занесу лекарство.

— Хорошо, Александр Федорович.

Больная забылась. Чернышова подошла к окну.

Над домами, над усадьбой МТС, над поникшими ветлами, над полувысохшей речкой, над далеко-далеко виднеющимися полями стояло знойное марево. Ни облачка на небе, ни ветерка на земле.

Тихо... Только с лугов доносился далекий рокот самоходных косилок.

К окну подошел Митя Зубков.

— Здравствуй, Валя. Как девочка?

— Да все так же. Что у тебя с сенокосом?

— Отлично. Еще никогда так не было. Но я упал в бездну...

— В какую бездну?

— В обыкновенную.

— Что-нибудь с коровами?

— Отчасти.

— Почему такая загадочность?

— Есть основания.

— Разъясни.

— Ты же знаешь, я произвожу опыт. Удлиняю интервалы между ночной и утренней дойкой. Ну, коровы бунтуют. Снизили удой. Я выслушиваю насмешки доярок, оссбенно Катьки Квасовой, но, конечно, уверен, что добьюсь успеха. Хотя, собственно, не в этом дело.

— В чем же?

— А в том, что я сегодня понял одну вещь. Катька Квасова — потря-са-ющая девушка!

— То есть?

— Да во всех отношениях. Хотя характер ужасный и малокультурна, но в конце концов я буду воспитывать ее в высокоидейном духе. А через шесть лет мы поженимся.

— Через сколько? Через шесть? Не слишком ли велик срок?

— Любовь требует испытаний.

— Здравствуйте,— сказал, подходя боком к окну, Счастливый. На загорелом лице его сияла радость.

— Я очень извиняюсь, Валентина Михайловна, но не мог удержаться, чтобы не обеспокоить вас.

— Ну, я пошел,— заторопился Митя.

— Девчатам от меня привет! — крикнула вдогонку ему Чернышова.

Счастливый подошел ближе к окну.

— Я, знаете, так хочу, чтобы у Александра Федоровича было все хорошо,— сказал он.— Ведь он ко мне с такой чуткостью. Дал бригаду Кирюткина, и сразу все по-другому пошло. На последней летучке обратно мой авторитет поднял. Поверите, я ему полного-полного счастья хочу.

Подошла Тося, почтальон, и протянула письмо.

— Александру Федоровичу тут письмо.

— Положите в его комнату.

Гас кроваво-красный закат за окном, надвигались сумерки, но они не принесли людям облегчения. Валя меняла мокрую тряпочку на голове ребенка.

— Как вы там? — спросил Савицкий через стенку.

— Без изменения.

— А нас можете поздравить: сенокос закончили, на шесть дней раньше прошлого года.

— Поздравляю. Рада до смерти! Вам там на столе письмо.

— Где? Ах, вот оно.

Валя слышала, как он вскрыл письмо. Затем наступила тишина, и наконец Савицкий сказал:

— Это от нее, она не приедет, решила отпуск провести у родных. Ее там очень ждут — не была много лет. Она хочет отдохнуть. И, конечно, она права, когда же отдохнуть, как не в отпуске? Я понимаю ее. Она вернется через месяц. Или я сам к ней поеду. Я думаю, Машенька к тому времени поправится... Вы очень устали, Валя? Дружок мой бесценный! Что бы, что бы я без вас делал?! Идите спать, сегодня я буду дежурить.

— Ни в коем случае, не разрешаю. Я все равно не смогу уснуть — нечем дышать... Я вот тут на подоконнике пристроюсь.

— Я вас прошу, Валя, серьезно. Давайте, поменяемся!

— Даже и не думайте, не пущу! Ешьте, да лучше рассказывайте, что в МТС.

— Ох, и упрямый вы человек,— рассердился Савицкий.— А кто тут квас принес?

— Наверно, Катерина Онисимовна.

— Вот тоже святая душа! А с Холиным творится непонятное: то отменяет мои распоряжения, то не по делу разносит механиков. Все идет кубарем.

— С чего это он? — встревожилась Валя, глядя в распахнутое окно, где на горизонте все время дрожали сполохи.

Утро. У того же окна, через которое были видны далекий массив леса, сизые от зноя поля, сидя спала Валя, склонив голову на руки.

К окну подошла Катерина Онисимовна.

— Валечка,— окликнула она.

Девушка обрадовалась.

— А я вас давно поджидаю. Жарко-то как с самого утра.

— Девочке не лучше? — шепотом спросила женщина.

— Нет пока.

— Ягоды я в чуланчик поставила и творожок свежий. Курчонка не ощипала ще.

— Спасибо, Катерина Онисимовна, большое вам спасибо. У вас все в порядке?

Вместо ответа женщина как-то странно мотнула головой — не то да, не то нет — и отвернулась. В этом жесте Чернышовой почудилось недоброе.

— Катерина Онисимовна, что случилось?

И та, стоя к ней спиной, с трудом выговорила:

— Николай Федорович ушел от нас... до Ураганової.

Потом как-то боком, пошла прочь от окна.

— Катерина Онисимовна!— испуганно позвала Чернышова, но в это время заплакала в бреду девочка.

Валя заторопилась к ней.

Девочка, тяжело дыша, металась на постели, губы ее пересохли.

— Жарко! Жарко! — повторяла она хриплым шепотом.

В окне появилась тетя Луша, которая еще издали крикнула:

— Кончили косовицу на шесть дней раньше прошлого года! Теперь бы дождя...

Савицкий шагал по полю. Нестерпимый зной накалял сухую землю, сушил растения.

Далеко на горизонте темнело маленькое облачко. Жадно глядел на него человек. Нет! Слишком далеко оно было. Слишком неприметно.

Дальше шел он.

Кланялись ему колосья, будто просили вызволить из беды.

Вдруг ухо уловило громок,— а может это просто машина проехала по неровному деревянному настилу моста? Савицкий оглянулся.

Нет, на дороге пусто.

Снова забубнил гром.

Савицкий посмотрел в ту сторону, где недавно приметил он облачко-крошку. Теперь это было уже не облачко, а туча, которая, лиловея, набухая, грозно двигалась прямо на него и гнала впереди себя ветер. Ветер налетел на поле, зашатал во все стороны застигнутые врасплох колосья, пригнул их к самой земле и отпустил. Фиолетовый бич молнии рассек небо пополам и осветил все до самого горизонта.

Ударил гром, и показалось — это именно он загасил дневной свет.

Стало темно. Только тогда на горячую сухую землю упали первые капли дождя, и она задымилась. Потом капли забили чаще, чаще, пока не превратились в непрерывные струи, соединившие небо с землей. При каждой вспышке молнии эти струи загорались серебряным блеском. Савицкий стоял посреди сверкающих нитей с непокрытой головой, мокрый и совершенно счастливый.

— Ну, все будет хорошо. Опасность миновала,— шепотом сказал врач, отходя от постели спящей девочки, дыхание которой стало теперь таким глубоким и ровным.

— Спасибо, Федосья Ивановна, родная, дорогая! Огромнейшее вам за нее спасибо! — крепко сжал ее руку Савицкий.

— Ее благодарите,— глазами показала та на Чернышову.— Квалифицированнейшая и исполнительнейшая сестра! Беру в больницу.

— А что без нее поля будут делать?

— Сравнил: человек и поле.

— С какой точки зрения посмотреть. Человек без хлеба — уже не человек.

— Так же, как больной без врача. Зато я убедилась, что агрономы все до одного грубияны, спорщики и совершенно не умеют уступать дамам. Нет-нет, не подавайте сумку, все равно не поверю, что вы хоть что-нибудь смыслите в ухаживании. Оревуар, покедова! Да, чуть не забыла, — уже из сеней крикнула она, — говорят, у вас в «Родниках» кто-то продает сено. Я бы купила для больницы.

Чернышова вышла следом за ней.

— Сегодня же узнаю, Федосья Ивановна,— пообещала она.— Вот теперь я могу и домой перебираться.— В голосе ее звучала грусть.

...И вот уже прощание.

— Зачем ты уходишь? — цеплялась маленькая.

— Я скоро приду.

— Когда придешь? Когда придешь? — спрашивала старшая.

— Вот хлеб уберем — приду.

Валя с трудом оторвала их ласковые руки и сказала Савицкому:

— Пойдемте же.

Они шли по тропинке, вьющейся по скошенному лугу. В руках были Валины вещички.

— Они так привязались к вам, Валенька... Вы сделали для меня такое, что я всегда буду должником.

— Что здесь особенного? — удивилась она.— Вот в прошлом году Катерина Онисимовна меня выходила.

— Нет... Вы — настоящий человек.

— Да не говорите больше об этом, честное слово.

Тропинка вывела их на гору, с которой далеко-далеко были видны возделанные поля колхоза «Волна Революции».

— Ох, как же я соскучилась по своим полям,— сказала Чернышова.

— Они у вас в отличном состоянии,— похвалил Савицкий.— Знаете, раньше говорили, что бог сотворил мир. А бог — это труд. Труд человеческий все вокруг себя преобразует... Из хаоса умнейший порядок создает. Труд во имя блага людей. Во имя их счастья. Это и есть наш бог.

Чернышова слушала его слова. Она любовалась и гордилась чистотой его помыслов, его силой. И если бы ему пришло в голову сейчас заглянуть ей в глаза, он без труда прочитал бы в них безграничную и, может быть, еще не осознанную ею любовь. Но он был весь поглощен созерцанием расстилающихся перед ним полей.

...И мы увидели эти поля ближе. В пшенице еле заметна была бригадир Луша Коврова. Из-под ладони обозревала она свои владения, потом сорвала колос, вылущила зерно, попробовала на вкус.

— Готово! — сказала она.

Окружив Чернышову, бригадиры Безин, Гордеич, Ситкин, Варя Сундучкова докладывали ей:

— Пора!

И она позвонила из правления в контору МТС.

— Александр Федорович, полная восковая спелость. Можно начинать.

Савицкий передал эти слова Холину.

И вот уже Лукин, Савицкий, Холин с агрономами, инженером и механиками производили смотр боевой готовности людей и машин.

Группа двигалась мимо строя, оставляя на росе темный след.

Комбайнеры и их помощники стояли навытяжку около своих агрегатов, на лицах их была готовность и торжественная приподнятость, глаза каждого невольно обращались к полю пшеницы, начинавшемуся сразу же за машинным парком.

Наконец, обойдя строй, директор взмахнул рукой:

— Давай!

Машинисты включили моторы, и вместе с их рокотом возникла музыка, которая все нарастала, в то время как комбайны двинулись в пшеницу, упали первые срезанные колосья и брызнуло из бункера в машину первое зерно.

Люди толпились у черной доски сводок, вывешенной на стене конторы МТС.

Здесь мелом были написаны фамилии бригадиров и цифры выработки по гектарам и по центнерам.

Возбужденные лица комбайнеров, агрономов, механиков, обрадованных или разочарованных, глядели на доску.

— Витька-то... Витька-то, на втором месте. Вот черт!

— А чего бояться? — с гордостью сдвинул кепку с затылка на глаза Витя.

Цифры стирались, появлялись новые, перемещались фамилии.

В правлении колхоза бухгалтер громко и резко щелкнул костяшками счетов.

— Лизавета Ивановна, авансировать можно колхозничков по шестьсот граммов на трудодень! — крикнул он.

— Неплохо,— отозвалась из-за соседнего стола Лизавета, и вдруг на ее лице появилась тревога — она увидела в окно здоровенную тучу, которая ползла на поля.

Эта туча спутала слаженный ритм уборки.

Пошел нудный обкладной дождь. Дождь прогнал людей и машины с поля, и оно сразу стало унылым.

В конторе МТС Лукин кричал в телефонную трубку:

— Ну, дождь же... Не можем убирать. Понимаете вы русский язык? Дождь! Пятый день дождь!

Заглянул Савицкий.

— Холин не приходил?

— Нет.

— А где он может быть?

— Не знаю.

На пороге комбайнер.

— Мне наряд на горючее подписать.

— Не имею права за него подписывать,— объяснил Лукин.

В контору вошел мужичок с топором.

— Нам директора,— заявил он, называя себя на «вы».

— Нет его,— с трудом сдерживая возмущение против Холина, сказал Лукин.

— Как договариваться — так он тут, а договор подписывать — так его нет. Мы тоже, понимаешь, не тяп-ляп.

— А вы в мастерской были? — прервал его красноречие Лукин.

— В мастерской его нет,— сказали, входя в контору, два слесаря.

Тем временем в просторной, почти пустой избе председательницы Лизавета кормила Холина и сынишку. Мальчик неотрывно смотрел на своего нового отца, который был необычайно мрачен.

— Налить еще? — спросила Лизавета у Холина, но он отказался.

— А ты, сынок, поел? — обратилась она к мальчику.— Тогда ступай, да чего надо отцу сказать?

— Спасибо, папа! — вспыхнул парнишка.

Холин рассеянно тронул его вихры и вздохнул, глядя на дождь за окном.

— Идет, и идет, подлец, всю душу вымотал.

— Да, несем убытки,— согласилась Лизавета.— Я тоже, понимаешь, прошляпила с крытыми токами. Пойду, соображу чего-нибудь. А ты?

— Нехорошо мне от людей, Лиза, по всем линиям. Не пойду.

— Как хочешь! — сказала она и вышла.

Холин остался один. Тоскливо прислушивался он к монотонному стуку дождя по крыше. Нездоровилось, было жаль себя, мучила тревога за МТС.

В окно просунулась голова Гурова.

— Отдыхаете?

— Да, вот дождь...

— Дозвольте войти?

— Заходи.

Сидя на лавке рядом с директором в пустой, прохладной избе, Гуров доверительно сообщал:

— Она ведь, Лизка-то, мне сродственницей, так что я вам по-свойски. Хоть и начальство она, а баба... Нынче, правда, их женщинами величают, но толк один. По этой линии у нее тоже осечка. И брат ее родной в тридцать седьмом году был почти репрессирован.

— Пошел вон! — перебил его Холин, грозно поднявшись с лавки.— И чтобы твоего духу...

— А я за правду, товарищ Холин, за правду... тебе же хуже, коль не веришь,— пятясь к дверям, бормотал Гуров.

Холин снова остался один в плену у невеселых мыслей. В душе было отвращение к этому подлому человеку.

С проулка донеслись голоса бежавших под дождем ребятишек, топот босых ног и совсем уже близко — тяжелое дыхание и шепот Лизаветиного сынишки:

— Лезь, лезь дальше...

Холин догадался, что ребята прячутся под крыльцо. Ему был хорошо слышен их разговор.

— Боишься его, — спрашивал один голос.

— Не... он теперь мне отец, — отозвался Петя.

— А бабушка говорит: раз вы его отбили, то вам все равно счастья не будет.

— Дура твоя бабушка. Он меня вчера на машине прокатил. У него орденов, знаешь, сколько...

— Тише... кто-то идет...

Ребята умолкли.

В дверях показалась голова Лукина.

— Прячешься? — не здороваясь, спросил он директора.

— Что значит — прячусь? — мрачно глянул на него Холин, не приглашая войти.

— А то значит: народ тебя по всей МТС разыскивает, а ты, понимаешь, отлеживаешься.

Холин отвернулся к стене.

— А может, я заболел? Не имею права заболеть, скажешь?

— Болеть мы все имеем право, но прятаться ни от себя, ни от работы не имеем, потому что у нас триста пятьдесят человек одних рабочих, да тридцать специалистов, да девятьсот машин. Строительство!

— Вот спасибо за информацию, а я этого и не знал.

— Знал, да, видать, забыл, что уборка под угрозой срыва, а ты с переживаниями...

— Ты мои переживания не трожь. Понял? — сердито прервал Холин, но потом овладел собой.— Дождь нам план срывает. Можешь к нему и адресоваться с выговором.

— Ну что ж, тогда давай всей МТС ложиться и ждать, пока дождь пройдет.

— Слушай, уйди ты, за ради бога! Не буду я сейчас на твои подковырки отвечать.

— Мне не ответишь,— сказал Лукин,— бюро райкома ответишь.

И вот Холин стоял перед бюро. Часы на столе первого секретаря Постникова показывали два часа.

Все глядели, как этот всегда энергичный, всегда решительный человек прячет сейчас глаза, путается и говорит чужим тихим голосом:

— Тут критиковали меня больно, но правильно... относительно ослабления руководства, но с причинами ослабления я полностью... не согласен. Повторяю опять: моя личная линия не давит на работу. И опять прошу членов бюро эти два вопроса не путать.

— А чего же путать, когда ты сам с головой запутался, — резким тенором перебил его один из членов бюро Самошкин.— Пора кончать, товарищ Холин, эту волынку.

Холина передернуло.

— А если это не волынка, а любовь? — с расстановкой спросил он.— Укажи мне, товарищ Самошкин, где и в каком уставе написано, что коммунист не должен любить?

— Любить-то он должен,— снова сказал Самошкин,— а вот распутничать — нет. И надо было давно нам прислушаться к сигналам с мест.

— Прошу справку! — возмутился Лукин.— Все знают мое отношение к истории с Холиным, оно суровое. Но выступление Самошкина вредное и оскорбительное. Все это не так, и не Самошкину говорить о морали. Сигналы же, про которые он упоминает, не что иное, как гнусные кляузы колхозника Гурова, известного шкурника и лодыря; он только мешает работать передовым людям колхоза «Волна».

...Часы на столе первого секретаря Постникова показывали пять, когда секретарша аккуратным почерком вписала в графу «постановили» следующий текст: «Вынести товарищу Холину строгий выговор».

В тот же вечер Чернышова зашла к Катерине Онисимовне.

— Подумайте, как не везет — дождь.

— Зато ты пришла ко мне. Если бы не он — не пришла. Я сейчас свет зажгу.

— Нет-нет, еще видно. Я так посижу, на вас погляжу.

— Ты меня лучше и не разглядывай,— безнадежно махнула рукой Катерина Онисимовна, и только тут Чернышова увидела, как она изменилась и постарела.

— Здоровы?

— Тильки по Миколе тоскую...— при этих словах подбородок ее дрогнул, глаза часто заморгали и она сказала с тихим стоном: — Да, деточка, несчастье у нас.

Валя метнулась к ней.

— Не надо, не надо, — говорила Валя, гладя волосы Катерины Онисимовны. Она хотела помочь, но не знала, чем и как.— Хотите, я с ней поговорю? — внезапно предложила она.

Холина встрепенулась и, словно утопающий за соломинку, ухватилась за ее слова.

— Ой, поговори, деточка моя... Что она с ним делает?

Проливной дождь шел всю ночь и весь следующий день. Накинув красный прозрачный плащ, Чернышова шла по улице, разыскивая Ураганову. Заглянула на скотный двор.

— Только что ушла,— сказали ей девчата.

Зашла в ригу, где бригадир Безин налаживал вешала.

— Была, но, видно, ушла,— сообщил он Вале.

В правлении дядя Миша сказал ей:

— Только-только была.

Наконец Чернышова решила пойти к ней домой.

Ураганова домывала пол.

Мальчик, стоя у стола, канючил:

— А тебе жа-алко?.. Жа-алко?..

— А то разве не жалко — такой красавец! — сказала мать.

— Про какого красавца речь, Лизавета Ивановна? — с порога спросила Чернышова, оглядывая избу.

— Вот баян отцов,— махнула та головой на сверкающий перламут-

ром инструмент на диване,— а я еще сама не наигралась. На, вытирай ноги. Проходи,— бросила она у входа половик.

— Да разве ты играешь?

— В девках игрывала на братниной тальянке. А сейчас вот он пристал: вынь, да вынь, учиться хочу. А я вынула и жалко стало, самой захотелось играть.

— Неужели можешь? — не поверила Чернышова.

— Я все могу,— засмеялась председательница. Взяла баян, растегнула застежки и ловко так прошлась по ладам.

— Ну, счастливая,— восхитилась Валя.

— Не-е! Я не счастливая. Хотя замуж выходила — любовь была промеж нами. Но вскоре война... Ты молодая, не знаешь, что это такое, когда от тебя живое отдирают. Ну, чести искала в работе. Меня председателем поставили с сорок третьего года. Бывало, как? Одни, одни бабы фронт и тыл обеспечивали, ни с чем не считалися. Поняла? Ни машин, ни тягла.

...И Чернышова увидела, как по снежному полю бабы заготовку везли на станцию. Мороз. Лошади никудышные. Мешки с зерном тяжелые. К станции подошел поезд с ранеными. Женщины облепили вагоны, заглядывали в окна. А голос Урагановой разъяснял:

— Каждая надеялась: не мой ли лежит на той коечке подвешенной, как на дыбе? Не мой ли закрылся с головой одеялкой и кусает губы, чтобы не кричать от боли? Не мой ли вон тот, в дальнем углу, без рук да без ног? Ох, пусть хоть калека, да живой.

И Чернышова увидела, как подошел новый поезд, как снова облепили его женщины. Как из дверей одного вагона выглянул высокий, как жердь, раненый и спросил:

— Это что? «Родники»?

И как Луша Коврова ему ответила:

— Они самые...

— А из колхоза «Волна Революции» кто-нибудь имеется? — опять спросил раненый.

— А вам кого?

— А мне Ураганову Лизавету. У меня к ней дело.

И тут все кинулись к Лизавете и подтолкнули к солдату. А он ей:

— Ты, значит, и есть та Лиза?

Молчит она. За нее бабы хором:

— Она самая... она...

А паровоз свисток дал.

И тогда раненый куда-то нырнул, достал футляр с баяном и письмо и передал Лизавете со словами:

— Я сполняю наказ товарища моего Петра Ураганова. У нас с ним была солдатская дружба и договоренность: кто в живых останется — чтоб передать семье...

Последние слова раненый сказал, когда уже поезд пошел.

Прижимая к груди баян и письмо, ехала Лизавета по чистому полю, и ночь опустила на снега черные свои крылья.

И где-то за сугробами возникли волки. И лошади захрапели в ужасе. Волки погнались за подводами. Страшная погоня.

Голос Урагановой рассказывал:

— Этот страх, девка, и привел меня в сознание.

Ураганова уронила голову на стол и горько заплакала. Чернышова глядела на нее потрясенная.

А она вдруг смахнула слезы и продолжала:

— А теперь сын растет, двенадцать годков, дисциплинированный, но

отец ему — во как был нужен. Без отца родился, а все во сне его, бывало, видел. Теперь есть отец.

— Какой он отец! — вырвалось у Чернышовой.— Совсем он ему чужой... И вообще я с тобой, Лизавета Ивановна, поговорить должна,— сбивчиво продолжала она.— Очень это тяжело!.. Но откажись ты, пожалуйста, от Холина. Семья-то какая, честное слово. Тридцать лет жили, и все полетело, и человек на глазах гибнет. Ну, просто жутко глядеть...— Внезапно она умолкла, почувствовав, что нельзя было, бестактно говорить все это.

— Вот что...— насмешливо протянула Ураганова.— Порядок, значит, навести хочешь? В поле наводишь порядок и тут, значит, тоже. Только тут тебе, милая моя, не травопольная система, а люди. Сердце живое. Да что с тобой говорить? Все равно как вон в трубу. Ничего ты не понимаешь. И не мать ты мне, чтоб учить, тем более, сама не монашка... Сама к Савицкому со всех боков подваливаешься.

— Что-что? — не поняла девушка.

— А то, что влюбилась в него как кошка, а из себя строишь невинность. Через детей к нему в милые лезешь, отбить от городской хочешь. Ты думаешь, все кругом тебя глупенькие, не понимают, что тебе не чужие дети, а он сам нужен. Но только все это, девка, зря, потому — кишка у тебя тонка. Не умеешь ты мужиков к себе приваживать, особенно которые повыше летают. Видела, какая у него красавица — всем показывал. После нее на всякую серость не потянет.

— Что ты говоришь!.. Что ты го...

— Да ведь не я начинала, сама напросилась. А то чужую семью ей жалко стало. А меня тебе не жалко? Я, может, счастья своего двенадцать лет ждала, а теперь ты хочешь, чтоб я от него отказалась. Не-ет! Не отдам его. Руками, зубами буду держать. И всем скажи... И своей Катерине Онисимовне! Пусть на моей дороге не становится!

Когда Чернышова очутилась на пороге своей квартиры, баба Дуня даже остолбенела.

— Чего это с тобой, девка? — спросила она при виде ее осунувшегося бледного лица: — Заболела?

Вместо ответа Валя неопределенно качнула головой и прошла к себе за перегородку.

— Болит-то чего?

Молчание.

— О, господи, Иисусе, сыне божий,— перекрестилась старуха.— Ушла вроде ничего, а вернулась не в себе... Молочка, может, тепленького выпьешь?

Молчание.

— А нонче с утра по радио про целину сказывали. Урожай, бают, несказанный... А народ туда все пишется и пишется.

Валентина неподвижно лежала на кровати, повернувшись лицом к стене. Глаза ее были закрыты, на бледном лице — страдание.

— А я вот чего думаю, девка,— продолжала баба Дуня.— Ну, как все туда подадутся, на целину-то, а мы тут вовсе обезлюдеем.

— Будут спрашивать, нет меня, ни для кого... нет...— сказала Чернышова.

А за окном тем временем шел и шел дождь. И небо не предвещало никакого просвета. Сек дождь созревшую ниву, к земле пригибая полные зерен колосья, обрушивался на вороха обмолоченного зерна, заливал дороги, и колхозники с тоской глядели на то, как этот самый дождь нарушал их планы, губил результаты их тяжелого и напряженного труда.

В правлении колхоза толпился народ.

— На третьем поле весь полег...— входя и отряхиваясь, сообщила Луша Коврова.

— Еще бы... Цельную неделю секет! — отозвался Безин,— эдак и без хлеба очень просто останемся...

Зазвонил телефон.

— «Волна» слушает,— взяла трубку секретарша, и к людям:— Савицкий — Лизавету Ивановну...

Глядя в мутное от дождя окно конторы, Савицкий говорил с Ураганової.

— Надо срочно навесы над токами, дорогая Лизавета Ивановна. Не из чего? А я видел у вас тес... Нет, не поздно. Надо строить.

...И вот уже встали столбы у полевого тока, на столбы легли навесы.

А дождь тем временем все шел и шел. Земля уже перестала впитывать воду и в низинах образовались огромнейшие лужи.

У окна своей комнаты стояли девочки Савицкого.

— Почему к нам не идет Валя? — спросила старшую сестру младшая.

— Папа сказал — заболела.

— Хочу к Вале.

— Папа не велел.

— Пойдем к Вале.

— Знаешь, как он рассердится, и видишь — дождь.

— Пойдем к Вале.

Две детские фигуры на дороге. Идет дождь.

Чернышова лежала все в той же позе, повернувшись лицом к стене, когда за перегородкой раздался голос потрясенной бабы Дуни.

— Кормилицы мои, пришли, а измокли-то как, а в грязи-то! Валя, ягодка, девки к тебе.

И вот они уже сидели на постели Вали, а она, слабо улыбаясь, гладила по очереди их ручки и слушала новости.

— А у нас Мурка окотилась, много-много котяток — три!

А дождь за окном все шел и шел. Невесело глядели на него колхозники, с утра собравшиеся в правлении.

Вошел со зловещим лицом Гуров.

— Сидите? — спросил он.

— Сидим,— ответил за всех Безин.

— Ну, сидите, сидите. Скоро и сидеть будет нечем.

— Это как же так?

— А очень просто. Усохнет с голоду.

— Тебе бы, дядя Захар, при старом прижиме в пророках ходить, цены б не было, жалованье бы положили огромадное,— сказала тетя Луша к всеобщему удовольствию.

— Поглядим, какое ты осенью получишь при новом прижиме,— сощурил близко поставленные глазки Гуров.

— У тебя занимать не приду, будь покоен!

— А я и не дам!

— Тьфу ты, ворон чертов! — рассердился Ситкин.— И когда только ты своей злобой подавишься?!..

Вошел Савицкий со снопиками пшеницы и ячменя.

— Принес показать все преимущества гибрида пырейного. Вот с четырех полей. Нигде не полег, не осыпался. Глядите, солома какая.

Народ окружил агронома, пробуя колоски, измеряя длину стебля.

— Отличный сорт,— сказал Безин,— на будущий год надо на все площади пускать.

— Точно! — поддержали голоса.

— Скажу вам, товарищи, по секрету, если дождь не слишком затянется, потери у нас будут совсем незначительные, — успокоил Савицкий, и люди с надеждой и облегчением поглядели за окно.

Вошел Лукин.

— Холина нет у вас? — спросил он.

— Небось с молодой женой милуется...— язвительно сказал Гуров и вышел из правления.

— Я не говорю, что выговор — это хорошо. Но нельзя же так изводить себя,— тормошила Холина Лизавета.— Ну какие у тебя преступления? Семью ты обеспечил — раз, я перед тобой травкой шелковой стелюсь — два. Детей ты любишь — так сын у нас, он на тебя не надышится.

В это время постучали в окно.

— Хозяева дома?

Холин испуганно повернулся, увидел лицо Лукина.

— Лиза, выйди,— сказал он.

Лукин сел напротив хозяина.

— У меня просьба, Николай Федорович. Запри-ка дверь, пожалуйста. Разговор у нас будет такой, что свидетели не понадобятся.

Холин встал, накинул на дверь крючок. Слышно было, как за окном тюкали топором плотники, строившие соседям дом.

— Я не из тех, кто тебя обвинял в разврате, ты это знаешь,— начал Лукин.— Но я хочу, чтобы ты лучше в себе разобрался и чтоб меньше было сердечных ран. Вчера мне из области позвонили...

— Костров? — с тревогой перебил его Холин.

— Ага. Спрашивает: верно ли, что у тебя жизнь поломалась?

Холин отвернулся и сказал, глядя в сторону:

— Жизнь... она действительно... поломалась.

— Вот это как раз и неверно. Как ты не понимаешь, что с таким настроением нельзя жить. Не имеешь права.

— Что значит — не имею? Плохо мне! Выйду к людям, и люди не те. Выйду в поле, и скука-скука!..

— Вот поэтому-то я и должен спросить тебя: не поторопился ли ты, Николай Федорович? — прямо в глаза глянул Холину Лукин.

И тот выдержал его взгляд.

— Нет, Лизавета в меня крепко вошла,— безнадежно сказал Холин.

— Тогда чего ж на прошлое оглядываешься?

— Э, милый. Человек не всегда волен в себе.

— Это верно. Но лично я не смог бы гнездо новое вить, когда уже снег на голову пал.

— Гнездо?..— усмехнулся Холин.— Не знаю. Жадная она больно до жизни. Еще жадней да упрямее меня. А я к воле привык. Где ж оно, счастье-то, Лукин? Где оно?

— Да где-нибудь тут... за окном, за дверями.

— Полюшко-поле... И тут у меня прорыв. Прорыв!..— Он стукнул кулаком по столу.— Не могу я за жизнью поспеть! Знаний специальных нет, и вот — буксую...

— Может, учиться тебя послать? — подумав, спросил секретарь.

— Память сдала. Ранения сказываются. Поздно.

— Другую работу бери, полегче.

— Полегче — не привычен.

— Тогда меня слушайся, черт упрямый! Вернуться домой тебе надо,— заключил секретарь,— и в области тоже советуют...

Почти целую стенку построили плотники, когда из Лизаветиной избы вышел Лукин.

Холин же остался некоторое время сидеть в задумчивой позе, а когда завечерело, пошел в МТС. На пригорке он оглянулся на Лизаветин дом и вдруг увидел Петьку, который диковатыми глазами следил за ним. Сердце директора сжалось. А мальчик, заметив, что его увидели, дал стрекача.

...С великим волнением вошел Холин в свой дом.

Катерина Онисимовна глядела на него, не веря своим глазам.

— Пришел? — прижимая к груди руки, спросила она.

— Ушел...— мрачно сообщил Петька поздно вернувшейся домой матери.

Известие огорошило женщину, хотя внешне это проявилось только в том, что она на ночь глядя затеяла мытье полов, но, не домыв, бросила, подошла к зеркалу и долго глядела на свое изображение. Ее собственное лицо показалось ей старым и скорбным.

Подождав до двух часов ночи, она вышла из избы. Ноги сами понесли ее к усадьбе МТС. Но не дошла, остановилась на взгорье. Облитые лунным светом постройки были тихи и темны. Ни в одном окне не светилось огня. Постояв, она медленно побрела обратно.

А в это время в доме Холиных происходило следующее.

Катерина Онисимовна, постелившая мужу в столовой, долго не могла уснуть. И вдруг она услышала, вернее, даже почувствовала, что в столовой творится что-то неладное.

Она поднялась с постели, вошла туда и увидела, что муж ее сотрясался от беззвучных рыданий. Это было так невероятно, так страшно, что она сразу не поверила себе. Но он действительно плакал.

Жгучая жалость ранила ее сердце, и из той раны горячим потоком хлынуло всепоглощающее чувство любви к мужу, оно растворило собственные страдания, обиду, ревность.

— Микола,— задыхаясь, позвала она, но он молчал, не в силах выговорить ни слова.

— Хто тебе, Микола, сердце мое? — повторила она с огромной нежностью,— хто тебе?

Он снова не ответил.

— Лукин? — догадалась она.

Он сделал едва уловимое движение головой, и она со страстной убежденностью кинулась защищать его от мук его же совести.

— Не слухай його, дытыно мое, хиба же вин знае? Вин думае, ты сукин сын и в тебе за душой нема ничего... Ни, Микола, вин не знае, як мы с тобою тридцать рокив душа в душу жили, як с биляками вместе воювалы, як куркули нас палылы, як от фашистив мы по лесам хоронылися, як сынив, тай дочок годувалы. Не слухай його. Тильки сердца свого, тильки сердце слухай. Не можешь з нами, иди до нее. Не насильничай над собой. Я не люба — иды до нее.

Потрясенный ее словами, Холин сел.

— А как же ты? — спросил он почти с испугом,— как тебя брошу?

— Ой же неразумный ты, Микола, да хиба я вещь яка, що мени бросаты можно. Не сгину, до Маруськи у Москву поиду, або до Степана. Переболию, тай годи. Я живуща! Тильки прошу, не рви своего сердца.

Так находила эта простая женщина те единственные в такую минуту слова, которые вызывают самые неожиданные, самые чудесные движения.

Холина потрясло поведение и слова жены, он как бы впервые увидел ее в такой красоте и великодушии.

— Что ты говоришь, что говоришь, Катя? — произнес он, все больше и глубже осознавая, какое перед ним чудо, пугаясь, что оно уйдет.

Чувство вины перед ней охватило его и бросило к ее ногам.

— Прости, прости, прости, Катя, свет мой ясный, женка моя. Помоги мне сладить с собой. Страсть эту вырвать. Сам себе не рад и, знаю, пройдет. Дай время. Помоги, Катя, терпеньем, добротой. Весь я тут, любовь моя дорогая. Прости!

А она, отстраняя его ладонями, повторяла:

— Тильки упреждаю: не жалкуй, Микола, не жалкуй.

Мутный рассвет за окнами.

Низкие рваные облака смещались, клубились, перегоняли друг друга.

На них глядела Чернышова, стоя у окна своей комнаты. Она была сейчас такая слабая, бледная, будто после тяжелой болезни.

Вдруг среди черно-серого дыма туч на секунду мелькнул кусочек бирюзы и скрылся, небо как бы снова помрачнело, но вдруг снова появился просвет, синева...

И вот уже солнце освещало лицо Валентины, на котором появилась еле заметная улыбка.

Возникла музыка, и под эту музыку вновь двинулись по полям комбайны и жнейки.

Армия хлеборобов снова пошла в трудовой бой — самый напряженный, самый горячий и веселый, потому что самый близкий к конечной победе.

Поэтому особенно проворны и неутомимы были движения женщин и девчат — сгребальщиц и вязальщиц.

Поэтому не обращали внимания на свои мокрые от пота рубахи шоферы и грузчики, весовщики и веяльщицы, бухгалтер и агрономы, предколхоза и бригадиры.

Вот оно, льющееся из бункера в кузов машины чистое золото — хлеб наш насущный, великое наше богатство!

Бухгалтер таинственно гонял костяшки счетов справа налево и снова направо. Все, кто были в правлении, выжидательно уставились на его руки.

Наконец он, сделав какой-то замысловатый рывок большим и средним пальцами, откинулся на спинку стула, вздохнул, закатил глаза, разгладил усы и сказал тенорком:

— Так что на трудодень... можем дать... по два килограмма с половиной, не считая денежного вознаграждения.

Вечер в клубе колхоза «Волна Революции». Писанная от руки афиша: «Новая постановка «Ум хорошо, а два — лучше», автор Д. Зубков. Постановщик и руководитель Д. Зубков».

Всех желающих не мог вместить небольшой зал. Люди толпились у входа.

— Со своей обстановкой вне очереди,— громко объявил сторож правления — дед Миша, который, несмотря на жару, всегда ходил в подшитых валенках и меховой шапке. Он со старухой важно входил в клуб со своими табуретками.

— Хитрый Митрий, помер, а глядит! — подшутила над дедом Луша Коврова, которой не удавалось пройти в переполненный зал.

У входа появилась Чернышова.

— Передовику агронауки, пламенный привет! — расшаркался перед ней стоявший на контроле тракторист Витя.

— От передовика слышу,— подшутила девушка, проходя в зал.

...Из репродукторов неслась музыка.

Недалеко от дверей, кого-то высматривая, стоял Савицкий.

Чернышова попятилась от его ищущего взгляда и наступила на ногу Катьке Квасовой.

— Очень извиняюсь,— чинно поджав губы, сказала доярка. Она была необыкновенно разряжена и полна сознания своей неотразимости.

— Ой, хорошо! — похвалила ее Валя.

— Ври-и! — обрадовалась Катька, озорно оглянулась на сцену, где прилаживая экран, стоял зоотехник, и зашептала на ухо Чернышовой:

— Не согласна я через шесть лет... Я нынче нанесу ему решающий удар. Иль сейчас, иль прощайте ласковые взоры... Верно ставлю?

— Конечно,— одобрила Чернышова. Кто-то тронул ее сзади за плечо, оглянулась — Савицкий.

— А я-то вас ищу... Пойдемте к Счастливому — у него новоселье. Мы только вас дожидаемся.

— Я не пойду,— сказала она сдержанно.

— Вы сердитесь на меня за что-то?

— Нет.

— Почему же избегаете?

— Была занята, устала.

— Но сейчас вы свободны?

— Да. Но не пойду... Передайте Счастливому мои извинения. До свиданья, Александр Федорович,— заключила она и, повернувшись к нему спиной, пошла к сцене, где в это время тракторист Витя читал свои стихи.

Есть на свете ужасная штука,—

декламировал он,—

От которой волнуется кровь,
От которой и жарко и жутко.
Эта штука зовется любовь.

Ему зааплодировали и все обернулись на Варю Сундучкову.

Витя скорчил рожу, подмигнул кому-то и хотел спрыгнуть со сцены, но его не пустили.

— Давай, давай еще! — раздались голоса.

Но он махнул рукой, слез и сел рядом с Урагановой.

— Гляди, парень, невеста глаза выдерет,— предупредила председательница.

— А чего бояться? — лихо шмыгнул носом Витя, однако, заметив на себе пристальный взгляд Варьки Сундучковой, заспешил к ней.

— Видала, как боится? — локтем подтолкнула Ураганову Катька Квасова.

— Молодой, вот и боится,— пожала плечами Лизавета.

— Твой был старый, а испугался, — отбрила Катька.

— Ненадолго. Захочу — вернется.

Совсем оголившийся лес.

По дороге, мотаясь во все стороны, шел многострадальный «газик» Холина.

Лесная дорога осенью ужасна. Просто нельзя себе представить, как можно не плыть, а ехать по этим омутам грязи, именуемым выбоинами.

— Дорожка! — ворчал Холин,— танк-амфибию надо, а не «газик».

Миновав благополучно три ямины, машина надолго ввалилась в четвертую.

— Здорово, кума, я твой Федор! — эпически воскликнул шофер и спрыгнул с лопатой в руках прямо в лужу.— Пойду веток наломаю.

В это время из-за поворота появились дрожки, на которых, свесив ноги, ехала Ураганова.

Остановила лошадь, поздоровалась. Холин вылез из машины. Лицо чужое, недоброе. Хотела спросить что-то. Слов не нашла. А он закурил.

— Ты вот что, Лиза, на меня не гневайся! Ты уж не девочка, которую я соблазнил. И я, видишь, седой совсем и у всех на виду, так что мне этого больше нельзя. Область против...— сказал и самому стало неловко, дыхание перехватило.

— Область? — только и успела переспросить она.

В это время подошел с охапкой веток шофер и начался трудный вывод машины из ямы.

Поздно вечером, вернувшись к себе домой, Лизавета, не сняв грязных сапог, прошла к лавке и села.

Мальчик готовил уроки.

— Чего привезла? — спросил он.

— Баян,— ответила она.

— Где? — не поверил мальчик.

— Вон,— мотнула она головой.

— Отца-то,— разочарованно протянул он.

— Бери... Мне теперь не нужен. Отыгралась,— странно улыбаясь, сказала она.

Так неподвижно, в неловкой позе, будто сломанная кукла, сидела она на лавке, глядя вперед тоскливыми, пустыми глазами.

С улицы доносился звук гармоники и визгливые голоса девчат.

Но вот и они умолкли.

Сынишка уже спал за перегородкой, разметав во сне руки, и улыбаясь. Рядом с ним стоял подарок матери.

А она все сидела, не шевелясь, думая свою горькую бабью думу.

И вдруг кто-то стукнул в темное окно.

Женщина вздрогнула, но не повернула головы и как бы притаилась.

Потом послышались тяжелые шаги в сенцах.

Она узнала эти шаги, но запрещала себе верить. Наконец дверь скрипнула, и на пороге встал Холин.

— Беда такая... Не могу без тебя...— хрипло молвил он.— Не гони...

Она, как была на лавке, так и осталась там... Только лицо ее сделалось белым, словно бумага.

Рано на рассвете помолодевший на десять лет Холин уже шагал по двору МТС.

Вот он вошел в еще пустую контору, где настойчиво звонил телефон.

— Холин у телефона! — зычным голосом сказал он.— Здорово, Конев. Да ну! От нас? Двух агрономов? Ни за что в жизни! Через мой труп... Спасибо, Конев! Есть Конев! — Он повесил трубку.

Вошел Савицкий.

— Вот что, Александр Федорович,— сказал он агроному,— отзывают у нас двух специалистов. Другим, понимаешь, присылают, а у нас отбирают. Видел что-нибудь подобное?

— Ну, уж это хамство! — возмутился Савицкий.

— Вот я и решил: собирайся сейчас и в ночь крой, чтобы к утру в городе быть. Дерись, как зверь? Понял?

— Понял,— сказал Савицкий.

— Я хочу, чтобы ты хорошенько осознал и раскалился добела,— уже ему вдогонку крикнул Холин.

— Осознал и раскалился,— заверил Савицкий.

В дверях он столкнулся с Чернышовой.

— А, Валюша,— оживленно воскликнул он.— На всех парах лечу в область. Что вам привезти?

Сообщение застало ее врасплох. У нее дрогнули губы, и она испугалась, что он заметит ее волнение.

— Мне... ничего не надо, Александр Федорович,— постаралась сказать весело.

— Напрасно. Пожалеете, да будет поздно,— уже с крыльца крикнул он.

Она стояла посреди конторы такая растерянная, что Холину стало ее вдруг жалко.

— Ты ко мне, Валечка? — ласково спросил он.

Она ответила не сразу:

— Н-нет... Мне, собственно, Лукина.

Она разыскала его около мастерской, где он выслушивал претензии шофера.

— Всем дают новые машины, всем. А я вроде щи лаптем хлебал... Все-таки надо по-человечеству!

— Ты что, Валечка? — спросил Лукин.

— Вы заняты?

— Да получили, понимаешь, пять трехтонок, и вот все шоферы хотят новые.

— Дюкову даете, а мне не даете,— гудел шофер, водя пальцем по крылу машины.

— А я сказал: новые давать будем согласно трудовым успехам, понятно? — отрезал Лукин и, взяв Валю под руку, повел ее за гараж.

— Красавец-то какой! — восхитился он новым зданием гаража.— И знаешь, какое еще у нас нынче достижение? Четыре сборных домика отвоевали.

— Это замечательно,— грустно вздохнула Чернышова.

— Ты что это такая? — заметил Лукин.

— Хочу уйти от вас, Петр Иванович, и прошу именно вас мне помочь.

— То есть как? — не понял Лукин.

— Я знаю, Холин не пустит. А вы все на свете понимаете. Вы — настоящий человек.

Они сели на бревна, и Чернышова начала:

— Я вам все, все по порядку. Можно?

— Конечно же, девочка...— внимательно тронул ее дрожащие пальцы секретарь.

Савицкий подъезжал уже на «газике» к зданию облсельхозотдела.

Вот он вошел в подъезд, поднялся по лестнице, мимоходом взглянул на свое отражение в стекле окна, остался недоволен и открыл дверь в приемную начальника. Здесь был, как всегда, народ. Громко разговаривающая одновременно по двум телефонам секретарша даже не взглянула на него.

Это был оригинал фотографии, когда-то оброненной Савицким и жадно разглядываемой Чернышовой.

— Клавдия Семеновна, здравствуйте,— окликнул Савицкий, когда секретарша положила трубку.

— А-а,— оживилась женщина,— с приездом. А мы тут вас недавно с Петром Петровичем вспоминали. У вас, кажется, специалистов забирают?

— Вот именно. И я приехал драться.

— Вам пойдут навстречу, уверена в этом. Обождите минут пять, я доложу,— говоря так, она проворно написала на бланке: «Жду в восемь» и протянула записку Савицкому.— Вот ознакомьтесь пока с этим документом.

Пашня. По ней двигались новенькие, блистающие яркими красками машины.

Вот могучие пятикорпусные плуги. Захват их велик. Работают великолепно. А вот навесные лущильники.

— Чего разделывает, бродяга! — кричал, стараясь перекрыть рев мотора, Холин.

— Замечательная машина,— соглашались Лукин и трактористка.— Давай, давай, Витя!

— А чего бояться?..— повидимому, отвечал тот, но голоса его не было слышно.

Некоторое время Лукин и Холин как зачарованные глядели на работу машин.

— Послушай, Николай Федорович, тут такое дело,— внезапно обратился Лукин к директору.—Чернышову надо отпустить из нашей МТС.

Холин вытаращил на него глаза.

— С чего это ты вдруг?

— А с того, что основания есть... причины...

— Мало ли у кого какие основания.

— Это верно, но в данном случае мы должны уважить ее просьбу. И больше того: должны рекомендовать ее на более крупную работу.

— То есть?..— не понял Холин.

— А вот на должность главного агронома Исаевской МТС. Там никудышный главный.

— Ну, знаешь! — взорвался директор.— Об какой-то Исаевской МТС, которая даже не в нашем районе, он заботится, а о своей халатничает. Это знаешь, как называется?

— Знаю. А ты не горячись, Николай Федорович. Это все не так просто. Ответь мне: выросла она за эти три года?

— Ну, выросла.

— Способная?

— Вполне. И могу еще добавить: честная и принципиальная, потому и держусь за нее...

— Тут так нельзя. Тут очень надо аккуратно. Душа живая... Понял?

Этим же вечером в гостинице областного города, в крохотном номере, собирался на свидание Савицкий. Он думал о Вале.

Ее лицо возникало перед ним. Оно было то печальным, то озабоченным, то счастливым, то взволнованным.

Звучал ее голос и смех, и все это причиняло ему боль и радость одновременно.

Несколько раз он пытался освободиться от ее присутствия тем, что начинал громко напевать что-то залихватское вроде «Ласточки-касаточ-

ки», но голос невольно выводил мотив «Полюшко-поле», связанный для него с Чернышовой.

Наконец он вышел на улицу, полную гуляющего народа. Прошел через городской сад, где играла музыка, свернул в переулок и подошел к знакомому дому.

...Лестница в квартиру Клавдии показалась ему бесконечно длинной и крутой. Перед дверью он задохнулся и почувствовал, как сильно заныло сердце.

Он сидел перед Клавдией и говорил как бы сам с собой:

— За эти месяцы, когда я там, в деревне, ждал тебя, я передумал многое. Нет, не случайно, Клавдия, разошлись наши судьбы в юности. Не случайно расходятся и теперь...

— Да? — расширив глаза, спросила она.

— Я... я хочу с тобой быть честным. Я люблю землю и все тяготы, с ней связанные. Все тревоги и все неустроенности. А тебе ведь все это не нужно, Клавдия. И ты не скрывала этого от меня. И разве не то же самое с моими детьми? Разве не они являлись помехой для нашей близости? Скажи, что это правда, Клавдия.

Он испытующе поглядел в ее глаза, и она опустила свои, прошептала: «Да». Вдруг догадка озарила ее:

— Ты... Ты полюбил кого-то?

И он склонил голову.

Вещи Чернышовой были собраны и стояли у порога. В избе было битком набито народу. Здесь были и бригадиры полеводческих бригад, и трактористы, и механики, и комбайнеры, и баба Дуня, и Митя Зубков с Катькой Квасовой. Все несли отъезжающей на дорожку нехитрые свои дары: пяток яиц, сдобные лепешки, пирожки, вареную курицу.

— Да не хлопочите вы! Да у ней все есть,— говорила баба Дуня, складывая в угол на лавку приношения, и доверительно сообщала:— Квартиру ей дают казенную. Жалованье обратно вдвое более, чем сейчас...

— А, ба-атюшки! — качали головами слушатели.

— Для такого человека. милые, не жалко. Девка стоящая!

— Как ты теперь, баба Дуня, без нее будешь?

— А я дом продам, и к ней!

— И не жалко дом-от?

— Дом купишь — человека нет!

— Тоже верно! Да где же она сама-то?

А Чернышова в это время была в МТС, у Катерины Онисимовны. Они сидели на кухне и вели чуть грустный, задушевный разговор.

— И трудно мне уезжать, а уезжаю,— говорила Валя: — Это мне необходимо, потому что я всю себя, целиком, отдавать должна. Как-то не умею я по-другому. Я уверена, если каждый к чужой беде, как к своей собственной относиться будет, вот тогда коммунизм А сознавать, что ты несчастен,— это очень унизительно. И тень на тебя от этого и людям ты не можешь в глаза глядеть и в полную силу работать. Вот и надо мне от этого освободиться. Совсем освободиться...

Катерина Онисимовна ласково смотрела на девушку.

— Правильно делаешь, деточка. Жизнь у тебя еще вся впереди, дела много, дороги широкие...

— Только вот страшно — справлюсь ли? Ведь за двенадцать колхозов отвечать придется.

— Справишься. У меня вон и жизнь вроде позади, да и то думаю справиться... А ты така молода, та сильна. Счастье ще прийдет к тебе. Прийдет,— повторяла Катерина Онисимовна, стоя уже на крыльце и глядя вслед удаляющейся верхом на коне девушке.

...А та выехала в поле, оглянулась вокруг, прощаясь мысленно со всем, что ей было здесь дорого.

Полюшко-поле,

— вслух вспомнила она слова песни,—

Полюшко, широко поле...
Ехали да по полю герои...

У самого дома ее остановил зоотехник Зубков.

— А я, понимаешь, тебя по всем дворам разыскиваю.

— Что случилось?

— Предложение у меня. Не можешь ли ты ну хоть бы на несколько дней отложить отъезд?

— Зачем?

— Заело, понимаешь, с новым замыслом. Ни взад, ни вперед. Мы бы с тобой все обсудили.

— Митя, ты ненормальный!

— А что? Это же очень важно. И тема международная. Искусство, Валечка, оно требует жертв.

Девушка шутливо взъерошила ему волосы.

— Ты золото, Митечка, — засмеялась она, — чистое золото! Однако пора на станцию...

Станция. Платформа. Вдалеке уже был виден приближающийся поезд.

— Ну, дорогие мои,— сказала Валя, окидывая растроганным взором провожающих,— до свидания!

Тракторист Витя и Варя Сундучкова жали ей руку.

— Н-не с-согласен я т-так, Валентина Михайловна. К-как за-ведется у нас хороший человек, т-так его сразу п-п-повышают.

— А чего бояться? — смеясь, повторила его любимую фразу Валя.

— Спасибо тебе, Валечка, за все! — заключила ее в объятия Луша Коврова, а Валя наказывала ей:

— Обязательно посей мои семена отдельно, тетя Луша, и проследи.

Прощаясь с Лукиным, Валя шепнула ему:

— Вы не знаете, как я волнуюсь.

— Все будет в порядке,— успокоил он и крепко обнял девушку.

— Пиши в случае чего, может, чем помочь надо будет,— сказал Холин.

— Обязательно приедем к тебе с Катей,— обещал Зубков.

— Буду ждать, напишу, дорогие мои! — она поцеловала заплаканное лицо бабы Дуни, пожала протянутые к ней руки друзей, потом вошла в вагон и смотрела на всех уже из окна.

— Зи-мой при-е-дем! — скандируя, крикнули все.

Яростно засвистел паровоз, поплыла вправо платформа с людьми, станционное здание с надписью «Родники», водокачка, подвода, бабы, гуси, телята... И поезд пошел и пошел, набирая скорость. Упругий ветер обдувал Валино лицо, осушал слезы, вселял в душу уверенность в будущее.

Вот, стоя на пригорке, помахали руками белоголовые ребятишки, и девушка улыбнулась и ответила им тем же.

Выстукивали колеса свою четкую песню.

...А у закрытого шлагбаума стоял в ожидании поезда грузовик. В нем сидел рядом с шофером Савицкий.

Показался поезд. Неистово свистя, грохоча, скрежеща, он молниеносно поглощал пространство.

Вот он пронесся мимо, обдав огненным ветром, запахом нефти и железа, растревожил, позвал куда-то вдаль и скрылся. Стало необыкновенно тихо.

— Гляди, Александр Федорович, наши,— сказал шофер, когда машина прошла мимо станции.

Савицкий оглянулся и узнал в группе идущих людей Лукина, зоотехника Митю, Холина и других.

— Эй-эй, что вы тут делаете? — издали крикнул он.

— Человека провожали! — ответил чей-то голос.

И вот около машины Савицкого стоит Лукин.

— ...ушла из нашей МТС, только-только уехала,— сообщил он.

Не веря ушам своим, слушал эти слова Савицкий. Каждое из них пронзало его душу.

— Почему? — наконец спросил он.— Почему уехала? Как могла она уехать? Как могла? Ведь я же... Ведь она же для меня самый дорогой, самый близкий, родной человек. Неужели ей непонятно? Нет, я... объясню ей это. Я сейчас же должен объяснить!

Так говорил он, и Лукин почувствовал в его голосе, в словах, прочел в глазах его такую боль и муку, что понял: Савицкий любит Валю и найдет ее.

...А в это время поезд все дальше и дальше увозил Валю, и она по-прежнему стояла у вагонного окна с высоко поднятой головой, странно выросшая и необычайно красивая. И кто-то из пассажиров, поглядев на нее со стороны, сказал своему соседу:

— Гляди-ка, какая гордая девушка!

О ЧЕМ ДУМАЕТ ЗРИТЕЛЬ

(Обзор читательских писем)

Письма, которые присылают в редакцию читатели нашего журнала, посвящены различным вопросам. Но почти в каждом из них выражается глубокое удовлетворение решением резко увеличить количество новых фильмов, довести число их до ста-ста пятидесяти в год.

Зрители не ограничиваются, однако, общим одобрением намеченной программы. Они стремятся активно помочь деятелям кино в планировании тематики будущих фильмов.

«Мне кажется,— пишет в редакцию комсомольский работник капитан **А. Рязанов** (г. Черновцы),— что деятели кино и прежде всего писатели-сценаристы, режиссеры-постановщики, художественные советы студий и Главное управление по производству фильмов Министерства культуры СССР в выборе тематики слабо связаны с кинозрителями, недостаточно изучают и обобщают их запросы. Вполне возможно через нашу печать организовать сбор предложений и пожеланий от различных категорий кинозрителей с указанием конкретных тем, произведений писателей, которые желательно отобразить в кино. Для этого нужно всячески использовать и встречи деятелей кино со зрителями...

Наше кино посвятило ряд фильмов профессиям врача, учителя, инженера, ученого. Но труд обыкновенного простого рабочего, колхозника в фильмах показан эпизодически. Нет фильмов, посвященных рядовому труженику. Сейчас нужно с особой силой воспитывать у молодежи любовь к рядовой профессии: токаря, слесаря, столяра, каменщика, комбайнера, тракториста и т. д. В этом деле кино должно сыграть важную роль. Поэтому — больше фильмов таких, как «Большая семья». С нетерпением ждем кинофильмов о советских патриотах, поднимающих целинные и залежные земли, о строителях гидростанций на Волге и Днепре, Каме и Ангаре и других реках нашей страны.

Совсем нет кинофильмов о советских студентах, их учебе, дружбе, первых шагах самостоятельной работы. Хочется увидеть задорный, веселый, дышащий энергией молодежи фильм».

«Наблюдая жизнь,— пишет **Л. Кравцов** (г. Пенза),— я очень захотел увидеть на экране фильм о том, как воспитывается наше молодое, подрастающее поколение».

О роли киноискусства в коммунистическом воспитании масс пишет **С. Соболев** (г. Винница). «У нас очень мало ярких антирелигиозных фильмов. Кстати сказать, прекрасный памфлет «Праздник святого Иоргена» после озвучания потерял свое «звучание» и превратился просто в фарс. Вариант немого кино в данном случает дает больше для агитатора, чем «переработанный» озвученный фильм».

Об использовании кино для научно-атеистической пропаганды говорится и в письме преподавателя биологии из г. Джамбула **П. Рыбинцева.**

С требованием более широкого тематического разнообразия будущих фильмов выступает военнослужащий **Е. Кириллов.** В частности, он указывает на большие возможности, которые представляет собой экранизация литературных произведений. «Нельзя,— говорится в его письме,— экранизировать все хорошие литературные произведения, да и не нужно! Но необходимо экранизировать лучшие из них».

Тов. Кириллов считает, что наши кинематографисты недостаточно обращаются к экранизации пьес.

По поводу экранизации зрителями высказываются и другие точки зрения. «Уже многие подчеркивали,— пишет в редакцию из Риги студент университета **Анатолий Гитин**,— как вредно отразилось на состоянии советского кино увлечение экранизаций литературных произведений. Я вполне присоединяюсь к ним. Но хочу добавить и кое-что свое. Литературное произведение, каким бы хорошим оно ни было, даже после переработки трудно экранизировать, да и фильм, по-моему, получается какой-то неполноценный. И мне даже кажется, что в дальнейшем такие фильмы вообще не стоит ставить. Но вы, наверное, обратили внимание на то, что такие фильмы, как «Молодая гвардия», «Повесть о настоящем человеке», «Как закалялась сталь» и «Чапаев», воспринимаются всеми зрителями (сужу по себе и своим знакомым) не как экранизация литературных произведений, а как сама жизнь. А это ведь, в сущности, так и есть. Так вот, мне кажется, что молодежь с восторгом встретит экранизацию «Педагогической поэмы».

Таким образом, А. Гитин, начав с отрицания экранизации литературных произведений, все же приходит к выводу, что при творческом подходе литературное произведение может стать основой для хорошего, жизненно правдивого фильма.

Не оспаривая преимуществ экранизации перед фильмом-спектаклем, некоторые зрители, особенно проживающие в сельской местности, просят продолжать популяризацию средствами кино самых различных театральных жанров. Так, например, **А. Прокопьев,** проживающий в селе Тисуль Кеме-

ровской области, хотел бы увидеть на экране лучшие опереточные спектакли. «Много раз,— пишет он,— я слышал по радио оперетту «Свадьба в Малиновке». И должен сказать, что она выгодно отличается от многих оперетт и правдивостью, и идейностью, и одновременно комедийностью, и, конечно, яркой, оригинальной музыкой. Мне кажется, что перечисленные выше ее качества слились органически, связаны естественно. А так как мы, сельские жители, видеть оперетту (и многое другое) не можем, то очень желаем получить ее запись на кинопленке. Хотя бы в виде фильма-спектакля, а еще лучше — в экранизированном виде.

В 1953 году мы видели несколько фильмов-спектаклей и думали, что вместе со все увеличивающимся количеством новых кинокартин получим и новые фильмы-спектакли, ибо большинство из нас только так может знакомиться с лучшими образцами драматургии и лучшими артистами театров.

Однако надежды наши ни в том, ни в другом не оправдались: новых кинофильмов мало, а фильмы-спектакли перестали доходить до нас совсем».

Об интересе зрителей к экранизации литературных произведений свидетельствует также письмо работников Ботлихской районной библиотеки Дагестанской АССР тт. **Нурмагомедовой** и **Петровой,** которые спрашивают, приступили ли кинематографисты к созданию фильмов по романам Льва Толстого «Война и мир» и «Анна Каренина».

В ряде писем выдвигаются предложения о создании исторических и историко-революционных фильмов. Так, в уже цитировавшемся письме Е. Кириллова выдвигается предложение создать фильмы по мотивам исторических романов «Дмитрий Донской», «Чингис-хан», «Батый», «Севастопольская страда», «Цусима». Тов. Кириллов полагает также, что объединенными усилиями советских и зарубежных кинематографистов можно было бы создать исторические фильмы, посвященные, например, крестьянской войне в Германии, боксерскому движению в Китае, восстанию сипаев в Индии. Положительно отзываясь о фильмах «Пржевальский» и «Миклухо-Маклай», т. Кириллов высказывается за продолжение серии фильмов о русских путешественниках, в частности, об Афанасии Никитине, Дежневе, Арсеньеве. Жизнь таких артистов, как Волков, Щепкин, Мочалов, Ермолова, Шаляпин, также представляет собой, по мнению автора письма, благодарный материал для кино.

Создать фильмы об Иване Сусанине, Иване Богуне, Ермаке, Пугачеве предлагает т. **Калинин** (Киевская область). С таким же предложением обращается в редакцию **П. Пастух** (Киевская область), добавляя к этому перечню имена Богдана Хмельницкого, Наливайко и Кармелюка. «Хотелось бы увидеть на экранах фильм о героической бригаде Кочубея», — пишет **В. Черных** из г. Куйбышева.

Г. Будайтис, слушатель Куйбышевской областной партийной школы, считает необходимым создать фильм о Феликсе Дзержинском.

Об этом же пишет в редакцию учащийся школы рабочей молодежи из г. Кинешмы **Николай Каморин:** «Большой любовью пользуется у нашего народа имя Феликса Дзержинского. Почему бы не создать фильм о Дзержинском, этом пламенном революционере?»

Самые разнообразные высказывания содержат письма врача **Ю. Булгаковой** (г. Одесса), **В. Неворотова** (г. Молотов), **В. Кузьменко** (г. Докучаевск), но все они продиктованы одним чувством — горячей любовью к киноискусству и искренней заинтересованностью в расцвете советской кинематографии.

Читатель **З. Дичаров** (г. Руза) ставит вопрос о качестве кинорекламы. Он приводит ряд примеров крикливых, бессодержательных, непродуманно выполненных афиш и анонсов. В свое время, вспоминает З. Дичаров, у нас была не только кинореклама, но и настоящая кинопропаганда: «К выпуску очередной новинки, особенно выдающихся фильмов, готовились специальные иллюстрированные проспекты, либретто, в фойе кинотеатров устраивались выставки, имевшие познавательное значение, выпускалась специальная критическая литература, брошюры, посвященные историческим событиям, изображенным в фильме. Такую литературу можно было купить в любом кинотеатре. Где все это сейчас?

Нашего зрителя интересует все: и как создавался фильм, и кто его исполнители, и творческий путь его постановщика, и общественное значение темы, которой посвящена кинокартина. Об этом нужно говорить, писать, это нужно иллюстрировать, показывать. И тогда зритель, непрестанно развивающий в себе чувство прекрасного, способность к критическому анализу, сможет правильно воспринять любое произведение искусства, в том числе и кино...»

О том, как складывается мнение зрителей о фильмах, рассказывает в своем письме читатель **Андрей Невинский** (г. Киев):

«В одном из мартовских номеров «Крокодила» помещены два рисунка, иллюстрирующие жизненную «литературную» критику: расхватали книгу, магазинные полки пусты — критика положительная; полные полки — критика отрицательная.

Если видоизменить рисунки, изобразив очередь в кассе кино и свободное кассовое окошко, то критика соответствующих кинофильмов, выраженная таким образом, будет наиболее справедлива, объективна и бесспорна. Искусство кино — массовое, народное искусство, и коллективное мнение зрителей, выраженное непосредственным отказом смотреть данный фильм, является непоколебимым и жестким критерием его качества.

С сожалением приходится констатировать, что многие фильмы, выпущенные за последнее время нашими киностудиями, «не делают плана» кинотеатрам: со второго дня демонстрации фильма кино пустуют («Надежда»). Первые зрители, опрометчиво попавшие на новый фильм, немедленно делятся своими впечатлениями с сослуживцами, знакомыми, соседями. Это мнение, являющееся в большинстве решающей оценкой, имеет обычно зашифрованную пятибальную систему:

«Видели «Большую семью»? Обязательно посмотрите, хорошая картина» (5). «Вы еще не смотрели «Укротительницу тигров»?! Стоит посмотреть» (4). «Вчера ходили на «Испытание верности». Можно смотреть» (3). Если же зритель говорит о фильме, что его можно и не смотреть, то это явная «двойка».

От первых оценок во многом зависит успех фильма. На картины, оцененные ниже «4», билеты доступны. Многие жалеют время, многие — деньги».

В основе большинства оценок, содержащихся в читательских письмах, лежит примерно такая же зрительская «пятибальная система».

Резко критикует фильм «Золотые яблоки» читатель **В. Злотовер** (г. Новочеркасск). «Что это? — пишет он.— Видовой фильм Сухумского заповедника или пародия на приключенческий фильм?.. Не спасла фильм даже такая роскошная натура, как природа наших субтропиков. Не спасла и хорошая игра отдельных мальчишек. Нет, что ни говорите, произведения искусства не получилось...

Получился киноплакат, агитирующий: «Отдыхайте на берегу Черного моря, в советских субтропиках!!!»

За исключением нескольких кадров-находок остальное — кадры-штампы, и все из-за слабого сценария! Здесь все высосано из пальца, это не искусство, а искусственность.

Простите, я, кажется, обидел авторов фильма, я не хотел этого. Просто немного досадно за то, что тратится столько сил, средств, и все впустую».

Зрители **В. Зажигин** (г. Харьков), **В. Капанов** (Москва), подполковник **Смирнов** (Ленинград), **Н. Шувалов** (Ленинград), **А. Маскаленко** (Москва) справедливо критикуют комедию «Веселые звезды».

В письме врача **М. Ивановского** из г. Кушва, Свердловской области, содержится обстоятельная критика промахов, допущенных в сценарии К. Исаева «Елизавета Максимовна»*. «Сценарий, по идее автора,— говорится в письме,— должен отображать будничную работу одного из врачей нашей Родины, но с первых же строк поражаешься, да и до конца сценария не перестаешь удивляться ляпсусам автора. Интересно, что это за «районный врач»? Судя по сценарию, героиня — врач-терапевт; но терапевтическая служба в городах (а действие происходит в крупном городе) построена по принципу участковости. Следовательно, должен быть участковый врач-терапевт, а не районный. Автор выводит не районного специалиста-консультанта (районный терапевт, педиатр, гинеколог), а именно участкового врача...

Описывая работу врача, автор должен был познакомиться с элементарной медицинской терминологией. Медики не говорят «надавливает печень» — печень можно прощупать (пропальцировать); неврологический осмотр, как и любой другой медосмотр, ведется в определенной последовательности: нельзя исследовать роговичный рефлекс, затем нижние конечности и, наконец (!!), определить пульс. Покалыванием определяется поверхностная болевая чувствительность.

О каких «оборонительных» движениях говорит автор?..

Институты скорой помощи — это клинические научно-исследовательские учреждения, занимающиеся разработкой методов борьбы с травматизмом и лечения травм; высылкой машин «скорой помощи» они не занимаются... Для обслуживания транспортом больных и пострадавших служит система станций скорой помощи».

В прошлом обзоре читательских писем («Искусство кино», 1955, № 2) уже приводились суждения читателей по поводу сценария С. Герасимова «Дорога правды». На ряд промахов и просчетов автора сценария указывает и **Ф. Строителев.**

«По сценарию, — как отмечается в письме,— события развертываются в коллективе крупного московского завода. Как же автор показывает масштабы завода? Очень просто. Читатель должен поверить, что это крупный завод только потому, что у помощника директора (таких должностей в практике нет) на столе стоит не меньше шести телефонов (такого количества телефонов ни у одного директора завода нет). Наивная попытка автора подтвердить крупные масштабы завода тем, что «в горячих цехах гудят форсунки воздуходувок, портальные краны, перекрывая все стуки и лязг своим ноющим гулом, влекут ковши расплавленного металла», неубедительна. На всех заводах «гудят форсунки» и «ноют» портальные краны, хотя они и не перекрывают «все стуки и лязг» в горячих цехах. Они, к сведению автора, работают более спокойно и с меньшим шумом. Что касается лязга, он заметен только в воображении автора. Автор приближается к рабочему. Что же он видит? «Сквозь темные очки зоркие глаза и точные руки кузнецов отыскивают нужную форму детали, и она рождается, подвластная им, с каждым новым ударом гигантского молота».

Объектив киноаппарата, очевидно, правдиво воспроизведет процесс работы кузнецов, однако сценаристу это явно не удалось. Нельзя согласиться с тем, что кузнецы работают в темных очках, что их «точ-

* Сценарий напечатан в журнале «Искусство кино», 1954, № 12.

ные руки(?) отыскивают (?) нужные формы детали». К сведению автора, кузнецы не «отыскивают» нужные формы детали, а уверенно, умелыми и ловкими движениями рук создают детали согласно чертежу и шаблону. У кузнеца нет времени, да ему и незачем отыскивать нужные формы, у него есть умение, ловкость, чертеж и шаблон.

Автор явно беспомощен правдиво описать процесс труда рабочего...»

Следует отметить, что наряду со справедливыми критическими замечаниями в письме Ф. Строителева содержатся принципиально неверные утверждения. Как бы ни оценивать сценарий «Дорога правды», по существу, нельзя согласиться с самым подходом автора письма к критике произведения искусства.

Как известно, в своем сценарии С. Герасимов вывел директора Шмелева отрицательным типом. С этим и не согласен автор письма. «Можно уверенно утверждать, — восклицает гневно Ф. Строителев, — что десятки тысяч директоров советских предприятий будут крайне возмущены от показа такого герасимовского директора, как Шмелев.

На советской земле нет таких директоров, нет таких матерей и не существует таких женщин, как Женя».

Выходит, таким образом, что в произведении искусства могут быть выведены лишь превосходные директора, иначе будут оскорблены все честные советские хозяйственники. Именно так и рассуждали сторонники бесконфликтности, принесшие немало вреда нашему искусству.

В связи с выходом на экраны нового мультипликационного фильма «Подпись неразборчива» **Г. Пузис** ставит общие вопросы жанра сатирической сказки в кино. Автор письма вступает в полемику с Н. Носовым, поместившим рецензию на этот фильм в «Комсомольской правде». Н. Носов считает, например, что сказочные персонажи «существовать могут только в сказочной обстановке».

Г. Пузис не согласен с этим положением рецензента, который забывает теорию и практику сказки, шаржа, басни в разных видах искусства. «Сошлемся, — пишет Г. Пузис, — хотя бы на Крылова. В его баснях «Ворона и курица», «Волк на псарне», «Кот и повар» и многих других сочетаются реальная обстановка, реальные персонажи (ловчий, повар и т. д.) со сказочными персонажами. То же обнаруживается в народных сказках, в «Сказках» Щедрина и т. д. Н. Носов говорит, что если уместно показывать конкретные обстоятельства, в которых происходят события, то в таком случае «уж совсем ни к чему изображать людей в виде животных». Но общеизвестно, что в сатирических сказках, баснях и шаржах в виде животных всегда изображены именно люди. Не животные, а люди, их общественные отношения, жизнь их духа главный предмет и содержание всего искусства».

Некоторые теоретические вопросы комедийного жанра затрагивает в своем письме и **А. Невинский.** Присоединяясь к позиции артиста В. Володина, выступившего на страницах нашего журнала с критикой перестраховщиков, тормозящих развитие комедии, автор письма вступает в спор по поводу одной из формулировок артиста. «В. Володин требует, — пишет А. Невинский, — чтобы смех советского зрителя был «умный, жизнеутверждающий, достойный высокого уровня его общественного сознания» и обязательно «над явлениями, подлежащими уничтожению». Чтоб, упаси боже, советский зритель не расхохотался над «глупыми и нелепыми вещами»...

Позволительно спросить у В. Володина — почему бы не посмеяться над «глупыми и нелепыми вещами»?

Непревзойденный мастер комического Чарли Чаплин строил свои комедийные ситуации именно на принципах нелепости. В дни нашей молодости мы смотрели кинокомедии с участием Бестера Китона, Гарольда Ллойда, Пата и Паташона и хохотали до коликов в животе над их глупейшими похождениями. Возможно, что это был смех, «не достойный высокого уровня общественного сознания», но как бы хотелось и сейчас весело посмеяться, не отыскивая в каждой комедии во что бы то ни стало только явления, подлежащие уничтожению. Но делать эти комедии надо умело, чтобы не получилось пошлой безвкусицы, вроде «Синей птички» с героями-дегенератами вместо нормальных людей».

А. Корчуганов (Чукотка) высказывает несогласие с утверждением И. Кокоревой, автора статьи «В стороне от большого пути» *, что в фильме «Запасной игрок» «комедийная окраска нисколько не снизила образа положительного героя (имеется в виду Вася Веснушкин.—*Ред.*), а наоборот, сильнее приблизила его к зрителю». Автор письма спрашивает: «...уж не тем ли образ Васи приближен к зрителю, что вместо необходимых положительному герою сильных чувств в нем подчеркнуты слабые, легко сменяющиеся чувства?» Неглубокое изображение душевной жизни героя, явившееся следствием нарочито комедийной его подачи в фильме, свидетельствует, по мнению А. Корчуганова, именно о снижении его положительных качеств, что никак не может способствовать приближению героя к зрителю.

Ряд читательских писем свидетельствует о все возрастающем интересе широких кругов зрителей к специальной литературе по вопросам киноискусства.

Следует сказать, что более чем скромный выпуск литературы по вопросам кино ни в малейшей степени не удовлетворяет разнообразных интересов и потребностей наших кинозрителей.

---

* Журнал «Искусство кино», 1955, № 3.

Ежи БОССАК

ПОЛЬСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ В НАЧАЛЕ ВТОРОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ

В Польше закончился цикл знаменательных исторических дат, связанных с юбилеем нашего народно-демократического государства. Мы праздновали в прошлом году десятилетие манифеста Польского комитета национального освобождения — этой великой хартии свободы польского народа, а также в этом году — десятилетие освобождения Варшавы, десятилетие Польско-Советского Договора о дружбе, взаимной помощи и послевоенном сотрудничестве и, наконец, 22 июля — праздник нашей независимости, одиннадцатый праздник со дня освобождения польских земель от гитлеровских оккупантов.

В число исторических дат народной Польши вошла также маленькая юбилейная дата польской кинематографии, вступившей уже во второе десятилетие своего существования.

Отмечая юбилеи, обычно ограничиваются перечислением достижений, похвал и сердечных пожеланий на будущее. Мы не должны, однако, забывать, что польская кинематография еще очень молода и великие юбилеи ждут ее только в будущем. Поэтому, быть может, следует настоящие заметки, которые написаны по просьбе редакции братского советского журнала польским кинематографистом, не претендующие ни в коей мере на подведение итогов, начать, вопреки обычаю, констатацией того обстоятельства, что польские киноработники в полной мере отдают себе отчет в своих серьезных недостатках.

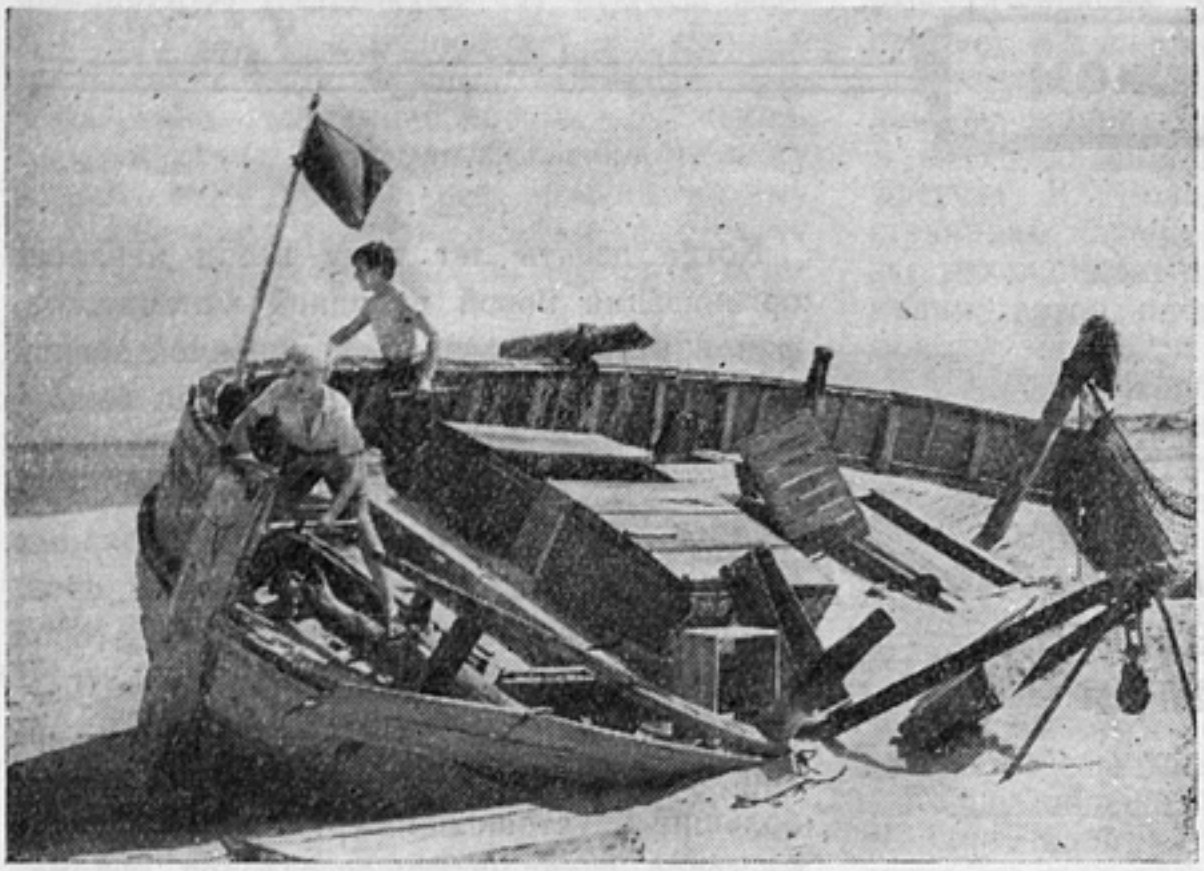
Когда десять лет тому назад началась организация новой народной кинематографии в стране, полностью лишенной всякой кинотехники, на первый план были выдвинуты две задачи: строительство специализированных кинофабрик (художественных, документальных и научно-популярных фильмов) и подготовка, воспитание кадров.

Следует при этом отметить, что вторая задача имела особенное значение не только для будущего, но также и на ближайший период — война и оккупация внесли большие опустошения в ряды польских режиссеров, сценаристов, операторов, киномехаников.

Осуществление задач, которые ставило перед кинематографией молодое народно-демократическое государство, зависело от возможно более быстрого пополнения рядов польской кинематографии новыми кадрами.

По мере того как вырастали стропила кинофабрик, по мере развития деятельности

«Три проигрыша»



«Атлантическая повесть»

Государственной высшей школы кинематографии (первого такого рода учебного заведения в истории польского высшего образования!), кристаллизовалась также программа развития польского киноискусства. Она предусматривала, наряду с прочим, что в 1955 году (это значит в результате двух очередных планов развития народного хозяйства — трехлетнего и шестилетнего) годовая продукция возрастет до пятнадцати, а может быть, даже до двадцати художественных фильмов, а документальных — до сорока.

Этой цели мы достичь не смогли. В 1947—1953 годах средняя годовая продукция не превышала трех художественных фильмов, а рекордный 1954 год дал нам восемь художественных и пятнадцать документальных фильмов. Учитывая темпы роста кинопродукции в настоящее время, приходится предположить, что и 1955 год даст такие же результаты, как предыдущий.

Становится понятным то чувство беспокойства, которое переживают работники польской кинематографии, понимающие, что ответственность за это падает на них — на актив кинематографии, не сумевший надлежащим образом использовать огромные возможности, которые предоставлены им народно-демократическим государством.

Невыполнение плана строительства технической базы, хронический недостаток в сценариях и, наконец, неумение по-настоящему мобилизовать творческие кадры — вот основные недостатки польской художественной кинематографии.

Не менее серьезные недостатки проявились в области документального и научно-популярного фильмов. Здесь количественный прирост также не оправдал ожиданий, а проблема сценария разрешена неудовлетворительно. И здесь тоже проявились тревожные признаки недостаточной мобилизации творческих кадров. Плохо используются нами имеющиеся технические возможности.

Ряд произведений, созданных во всех трех отраслях кинотворчества, не оправдал возложенных на них надежд и встретил обоснованные замечания критики и широких масс зрителей.

Однако если мы говорим о недостатках нашей кинематографии и о некотором неудовлетворении, вызванном ее состоянием накануне нового десятилетия, это отнюдь не означает, что общие достижения польского фильма не дают повода для справедливой гордости. Можно сказать без малейшего преувеличения, что десять лет существования народной Польши были первыми в нашей истории годами развития киноискусства.

У нас была в прошлом богатая литература, выдающиеся произведения которой прочно вошли в сокровищницу мировой культуры, были замечательные достижения в области театра, выдающиеся музыкальные произведения и хорошее изобразительное искусство. Но польский фильм, зарождение которого в период между двумя мировыми войнами совпало с периодом хронического экономического кризиса и углубляющегося разложения буржуазной культуры, был с самого начала осужден на примитивные, кустарные методы производства, а в худо-

жественном отношении был лишен всяческих возможностей развития.

Молодые ростки настоящего искусства обречены были пробивать себе путь к свету в постоянной борьбе с мелкими и крупными спекулянтами, располагавшими бесконтрольной властью над кинопродукцией и кинотеатрами, и преодолевать препятствия, связанные со всей политической и экономической системой государства, отданного на откуп заграничным и своим собственным эксплуататорам.

Эти ростки пробились на поверхность только в годы существования народной Польши — факт, не требующий доказательств. Польский фильм, о существовании которого в годы, предшествовавшие окончанию второй мировой войны, никто не подозревал, демонстрируется в настоящее время не только на экранах братских государств — Советского Союза и стран народной демократии, но и в странах Западной Европы и за ее пределами — всюду, где интерес к нашей новой жизни, проявляемый широкими массами, помог преодолеть трудности проката.

Признание, которым пользуются во всем мире ведущие произведения польской кинематографии, выразилось в успехе наших фильмов на международных кинофестивалях. Почти весь мир обошел фильм Ванды Якубовской «Последний этап», отмеченный высокой наградой III Международного кинофестиваля в Марианских Лазнях и наградой Всемирного Совета Мира. Не меньшей славой пользуется фильм Александра Форда «Улица Граничная», удостоенный на фестивале в Венеции золотой медали.

Оба фильма вместе с «Непокоренным городом» Ежи Зажицкого составляют как бы кинотрилогию о самых трагических переживаниях польского народа в период минувшей войны: лагери смерти, гибель варшавского гетто и разрушение Варшавы. Существуют правдивые документальные данные, описывающие ход этих событий. Живы еще свидетели, которые перенесли Освенцим, восстание в гетто и последнюю трагедию Варшавы. И все же мы можем с полной уверенностью утверждать, что только благодаря произведениям киноискусства правда о судьбах польского народа в период минувшей войны проникла в сознание сотен миллионов людей во всех уголках земного шара.

Следует также напомнить, что фильмы эти, созданные непосредственно после войны, сумели оградить себя от националистических пристрастий и смело показали, какая великая пропасть разделяет немецкий народ от гитлеровских преступников. Яркой манифестацией гуманистического интернационализма, характеризующего польские фильмы, явилось и приглашение немецкой антифашистки Герды Шнейдер в качестве соавтора (по сценарию «Последний этап») Ванды Якубовской: обе они были узницами гитлеровских лагерей смерти.

Славные победы на международных фестивалях одержали также «Юность Шопена» (Александр Форд), «Дороги жизни» (Ежи Кавалерович) — в Карловых Варах и «Пятеро с улицы Барской» (Александр Форд) — в Канне и Эдинбурге.

Значительных достижений добилась польская документальная кинематография, завоевав Большой приз в Канне за фильм автора этих строк «Наводнение» и одну из больших наград в Карловых Варах за полнометражный фильм «Мир победит во всем мире» (режиссеры Йорис Ивенс и автор этих строк); почетную награду в Венеции

«Атлантическая повесть»

«Часы надежды»

получил фильм «Варшава» (режиссер Людвиг Перский). В прошлом году фильм автора этих строк «Возвращение в Старый город» получил единственную награду в области документального фильма в Канне и награду на фестивале в Эдинбурге.

Этот далеко не полный перечень подтверждает, что польское киноискусство при всех его серьезных недостатках вполне заслужило почетную роль представителя отечественной культуры на международном экране.

* * *

Второе десятилетие своего существования польская кинематография начинает под знаком ускоренного осуществления задач, которые не удалось выполнить на предыдущем этапе развития. Предвестником этого является прежде всего огромная и постоянно растущая активность молодых творческих кадров. Вряд ли можно ошибиться, утверждая, что ни одна кинематография мира не открыла сейчас так широко своих павильонов молодым кинопостановщикам, как наша. Десятки молодых режиссеров и операторов дебютируют из года в год в документальных и научно-популярных фильмах. В области художественного фильма, где первые шаги являются, понятно, наиболее трудными, дебютировало за два последних года восемь режиссеров и семь операторов.

Некоторые из них, как, например, авторы фильма «Поколение» — режиссер А. Вайда и оператор В. Липман — осуществили первый свой фильм (под художественным руководством А. Форда) непосредственно после окончания Государственной высшей школы кинематографии.

Новая картина «Подхале в огне» — первая самостоятельная работа двух молодых режиссеров: М. Баторого и Я. Хехткопфа — рассказывает об антифеодальном крестьянском восстании, которое вспыхнуло в Польше в ответ на известие о поражениях, нанесенных войскам шляхты Богданом Хмельницким.

Дебютом режиссера С. Стернфельда и оператора А. Корецкого является также новый спортивный фильм «Заколдованный велосипед» — об участниках больших велосипедных гонок вокруг Польши.

Законченный недавно производством фильм «Три проигрыша» объединяет спортивные новеллы, из них каждая осуществлена двумя студентами — режиссером и опе-

ратором — под общим художественным руководством профессора Государственной высшей школы кинематографии режиссера А. Бохдзевича.

Как видно, в польской художественной кинематографии привилась система выдвижения на самостоятельную работу молодых режиссеров и операторов, которыми руководят опытные мастера старшего поколения. Практика эта, начатая в прошлом году, сейчас вылилась в существенную реорганизацию работы в области художественного фильма. С июня этого года начали свою деятельность коллективы, из которых каждый объединяет нескольких режиссеров, операторов, сценаристов, близких друг другу по художественным вкусам. Предполагается, что в этих коллективах, как в больших художественных мастерских, будет протекать весь процесс создания фильма — от замысла, через сценарные работы, кончая сдачей готового экземпляра. Руководителями коллективов являются опытные режиссеры старшего и среднего поколения, а самыми близкими их сотрудниками — писатели, посвящающие значительную часть своего творчества созданию сценариев.

Сейчас эти коллективы постепенно развертывают свою деятельность. Так, коллектив под руководством А. Форда начинает работу над фильмом «Семь главных грехов»; режиссером будет один из молодых дебютантов. Коллектив В. Якубовской осуществляет фильм «Сорванцы»; это явится первой работой режиссера В. Берестовского и оператора А. Вавжиняка.

Конечно, руководители коллективов будут продолжать выступать в качестве постановщиков. Ванда Якубовская недавно закончила фильм «Атлантическая повесть» и в настоящее время готовит новый сценарий на современную тему. Режиссер Ян Рыбковский, тоже руководящий одним из коллективов, закончил постановку фильма «Часы надежды», действие которого происходит накануне окончания войны. Александр Форд готовит фильм о жизни великой польской ученой Марии Кюри-Склодовской.

Создание творческих коллективов стало возможным в результате того, что польская кинематография накопила большой опыт. Творческие киноработники рассчитывают, что в новых центрах художественной работы будет развиваться индивидуальный стиль режиссеров и операторов. Новыми путями пойдет и работа над сценариями, которые будут возникать в непосредственном сотрудничестве режиссеров и писателей. Каждый коллектив, опираясь на планы, утвержденные руководящими кинематографическими организациями, сможет, следовательно, наилучшим образом использовать творческие кадры.

Благоприятные условия возникнут также и для регулирования притока новых режиссеров и операторов, которые будут теперь выступать с самостоятельными работами исключительно в составе коллективов.

Все это вместе взятое создает реальные возможности изжить недостатки, которые имелись до настоящего времени в развитии польской художественной кинематографии.

Тем более необходимой становится потребность осуществления давно уже подготовляемых планов строительства киногородка. Польские киноработники с особенной радостью приняли известие о том, что по этому вопросу руководство польской кинематографии обратилось к Советскому Союзу и получило согласие на участие советских специалистов в строительстве под Варшавой большой кинофабрики, оснащенной новейшей современной техникой. Киногородок, который возникнет в ближайшие годы в Польше, будет еще одним реальным свидетельством польско-советской дружбы.

Перевод с польского Г. Блейз

«Сестры»

Ю. СЕМЕНОВ

НА ЭКРАНАХ ЯПОНИИ

Японские независимые киноорганизации, объединяющие производственные и прокатные фирмы, несмотря на известные затруднения, продолжают выпускать и демонстрировать новые фильмы.

Киноработники в содружестве с другими японскими деятелями культуры стремятся правдиво отобразить в этих фильмах жизнь современной Японии, осветить вопросы, волнующие широкие слои населения страны.

В начале этого года прокатная компания «Докурицу ейга» («Независимые фильмы») выпустила на экраны фильм «Здесь бьет родник» (созданный компанией «Тюо ейга»). Сценарий фильма был написан И. Мидзуки; постановщики Тадаси Имаи (автор популярных в стране картин «Судьба женщины», «Обелиск белой лилии»), К. Итикава и кинокритик Акира Ивасаки.

Это первый большой музыкальный фильм, выпущенный независимыми кинопостановщиками. Его содержание основано на действительных событиях, происходивших в послевоенные годы в городе Такасаки (восточная Япония). Он повествует о борьбе молодых энтузиастов за распространение музыкальной культуры среди жителей сельских местностей. На протяжении восьми лет эти любители музыки, преодолевая большие затруднения, создавали свой самодеятельный симфонический оркестр.

Съемки производились в течение трех месяцев в живописной горной местности. Постановке активно помогали сотни и тысячи местных жителей.

В фильме широко использованы произведения мировой классической и подлинно народной японской музыки. Специальную музыку к фильму написал композитор Ику-

«Сестры»

ма Дан, управлял оркестром один из лучших дирижеров Косаку Ямада.

Многие выдающиеся киноартисты страны приняли участие в фильме. Среди них Е. Окада (исполнитель роли скрипача Акира Хаями), К. Киши (пианистка Каноко Сагава), Д. Като (музыкант Кудо), З. Накамура (торговец картинами Накамура), К. Кобаяси (дирижер Камео Ида) и другие.

Постановщики фильма и весь творческий коллектив стремились сделать достоянием широких кругов зрителей — простых людей Японии — хорошую музыку, которая облагораживает человека, освежает его душу, как чистый родник. Это возвышенное стремление передовых художников, выражающее их горячую любовь к народу, пронизывает весь фильм, делает его произведением высокого искусства.

Недавно студия компании «Тюо ейга» выпустила по биографическому рассказу популярной японской писательницы Фуми Куроянаги фильм «Сестры» (сценарий Кането Синдо, режиссер Миедзи Иэки). В нем рассказывается о судьбе двух сестер студенток Кондо, старшей — Кейко (артистка Хитоми Нозойе) и младшей — Тошико (артистка Хитоми Накахара), живущих в небольшом городе у дяди-плотника Гинцабуро Ишида. Их родители — жители горной деревушки, где отец их работает на электростанции. Во время каникул девушки приезжают к родителям. Кейко и Тошико встречаются с различными людьми в городе и деревне, знакомятся с условиями их жизни. Героини переживают различные трудности. Внимательно наблюдая окружающую жизнь, они пытаются разобраться в происходящем, размышляют о жизненных проблемах, о будущем, стараются найти свои пути в жизни.

«Сестры»

«Сестры»

Японская критика весьма благоприятно оценила фильм, отмечая его высокие моральные качества.

Сейчас Миедзи Иэки собирается ставить фильм «Плохой парень» по произведению Кобо Абэ.

Компания «Киндай ейга Киокай» («Современная киноассоциация») выпустила новый фильм «Их прозвали волками» (сценарий и постановка Кането Синдо). В фильме рассказывается о группе служащих страховой компании, которых тяжелые условия жизни толкают на преступление.

Независимые кинопостановщики намечают выпуск новых фильмов. Среди них «Рассказ о театральной студии «Умарго» по известной пьесе молодой писательницы Мио Маяма. В нем должна быть показана жизнь театральной труппы. Предполагается, что картину будет ставить Сацуо Ямамото (автор «Улицы без солнца»).

Режиссер Тадаси Имаи готовит картину «Молодежь среди машин» по рассказу писательницы Инеко Сада.

Наиболее значительным из документальных фильмов, выпущенных независимыми кинопостановщиками в 1954 году, является картина «Древние могилы Цукинавы». Он был поставлен специально созданным для этой цели общественным комитетом, в котором принимали участие молодежные, женские, учительские и другие культурные и научные организации.

В фильме рассказывается о большом интересе, который проявляют простые люди Японии к историческому прошлому своей страны. В фильме зафиксированы подлинные события. В 1953 году взрослые и юные жители деревни Юга (или Юка) в префектуре Окаяма (Западная Япония) по своей инициативе провели археологические раскопки трех древних могил. В этом им

«Сестры»

помогли жители соседних селений, организовавшие сбор средств. Фильм, рассказавший о раскопках, демонстрировался в коммерческих кинотеатрах по всей Японии и был повсюду тепло принят общественностью.

Другим значительным документальным фильмом была картина о стачке рабочих сталелитейного завода в городе Муроране. Это была одна из самых больших забастовок за послевоенные годы. Она продолжалась 198 дней и отличалась особой стойкостью рабочих. 15 тысяч рабочих и членов их семей вели упорную борьбу. Трудящиеся всей Японии помогали забастовщикам, собирали денежные средства, посылали продовольствие, одежду и т. д.

Создание документального фильма об этой забастовке было предпринято по инициативе киносекции Подготовительного комитета Конгресса национальной культуры (совместно с его литературной и театральной секциями), Федерации либеральных киноработников и Конференции постановщиков документальных фильмов.

Режиссер Н. Канке и оператор Т. Ецура сняли фильм в Муроране примерно за 20 дней.

Генеральный совет профессиональных союзов Японии провел среди трудящихся широкую компанию по сбору средств для выпуска этого фильма.

Знаменательна также история создания другого документального фильма. В Японии живет около 120 тысяч корейцев, однако только двадцать тысяч из них получают образование на родном языке. Весной этого года Токийский комитет просвещения решил ликвидировать корейские школы в столице якобы из-за недостатка средств. Между тем налог, уплачиваемый живущими в Токио корейцами, составляет около миллиарда иен в год, а расходы на образование корейцев не превышают 58 миллионов иен.

Этот факт побудил независимых кинопостановщиков выпустить фильм «Корейские дети в Японии». Производство его поддерживается Всеяпонской федерацией ассоциаций родителей и учителей корейских школ, а также коллективом корейских киноартистов, живущих в Японии. Прогрессивная общественность страны считает,

что этот фильм послужит укреплению дружбы между японским и корейским народами.

Японские прогрессивные фильмы выходят на мировой экран. Весной этого года компания «Докурицу ейга» экспортировала в Китайскую Народную Республику фильм «Улица без солнца». «Дети Хиросимы» демонстрировались в ряде стран Западной Европы, а также в Румынии, Венгрии, Болгарии и получили благоприятные отклики прессы.

Следует отметить, что прогрессивные кинофирмы стараются познакомить широкого японского зрителя и с лучшими кинопроизведениями зарубежных стран. Так, фирма «Докурицу ейга», преодолев большие затруднения, приобрела импортную лицензию на фильм французского кинорежиссера Рене Клемана «Битва на рельсах». (Он демонстрировался в сотрудничестве с компанией «Юнион фильм»). Фильм был хорошо принят рабочими Японии, особенно железнодорожниками. Только в одном токийском кинотеатре «Пикадилли» за одиннадцать дней его просмотрели почти тридцать девять тысяч зрителей. Он сыграл определенную роль в укреплении дружбы между японскими и французскими трудящимися.

Недавно прокатная организация «Докурицу ейга» получила из Китайской Народной Республики фильм «Седая девушка». Это было первое кинопроизведение, ввезенное в Японию из КНР для широкого проката. Кроме того, поступил в прокат китайский короткометражный фильм «Фрески Тунхуана».

Та же прокатная организация предполагает показать «Последний этап» — первый фильм новой Польши, который увидят японские кинозрители.

Намечены для проката в Японии также короткометражные чехословацкие кукольные фильмы — «Вдохновение» и «На рюмку больше»,— которые получили на просмотре весьма хорошие отзывы зрителей.

Большим успехом в Японии пользуются советские кинокартины.

За последнее время там демонстрировались: «Сказание о земле Сибирской», «Падение Берлина», «Большой концерт», «Молодая гвардия», «Садко».

УСПЕХИ КИНОИСКУССТВА КОРЕЙСКОЙ НАРОДНО-ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

15 августа 1955 года корейский народ отметил десятилетие со дня своего освобождения героической Советской Армией.

Корея не имела собственной киностудии. Только освобождение дало возможность корейским киноработникам осуществить свою давнишнюю мечту.

При помощи советских специалистов в 1947 году была создана корейская киностудия, оснащенная современным оборудованием. Она имела съемочный павильон и кинолабораторию.

В начале 1948 года студия выпустила первый художественный фильм «Моя родина», поставленный режиссером Кан Хан Сиком по сценарию Ким Сын Гу.

Когда на экране, на фоне движущейся горы Пяктусан, появилась крупная надпись — «Моя родина», весь зал содрогнулся от бурных аплодисментов и восторженных возгласов.

Горячо встретили кинозрители рождение своего национального фильма, в котором правдиво отражен самоотверженный труд корейского народа и его борьба за демократические преобразования родины.

Второй художественной картиной студии была «Доменная печь» (сценарий Ким Ен Гына, режиссер Мин Ден Сик), рассказывающая о производственных успехах рабочего класса, о его преданности своей родной партии и правительству.

Изо дня в день, из месяца в месяц повышалось мастерство корейских киноработников. Об этом красноречиво говорит третий художественный фильм «Пограничники» (созданный в начале 1950 года), в котором, в отличие от фильма «Моя родина», обращает на себя внимание декоративное оформление и удачное использование пейзажного материала.

В тот же период были созданы документальные фильмы: «Народный комитет», «Песня о дружбе», «Демократическое строительство» и десятки других, где показан корейский народ, его страстное желание создать в своей стране счастливую и независимую жизнь.

Но вот вспыхнула война. Перед студией встали новые задачи — отразить героизм и бесстрашие солдат и офицеров Народной Армии, показать доблестный труд тыловиков.

Свыше тридцати режиссеров и операторов, участников фронтовых кинобригад, под градом пуль и снарядов производили съемки на передовой линии. Зачастую с автоматами и гранатами в руках им приходилось принимать участие в боях.

Отовсюду

Пекинская студия документальных фильмов с этого года выпускает еженедельный киножурнал «Новая деревня», призванный рассказывать о тружениках земли, распространять опыт передовиков и знакомить крестьян с примерами социалистического преобразования сельского хозяйства.

◘

Режиссер Ин Юнь-вей закончил съемки картины «Нельзя идти таким путем» (по роману Ли Чжунь-туна) — о переходе китайских крестьян от старого к новому укладу жизни.

◘

По решению польского правительства в Варшаве организуется Архив фильма.

◘

В Варшаве в кинотеатре «Сленск» впервые в Польше был показан панорамный фильм — цветной кинорепортаж «Праздник возрождения Польши».

◘

Чехословацкий режиссер Отакар Вавра, закончив картину «Ян Гус», приступил к работе над следующей частью исторической киноэпопеи — «Гуситский полководец». Сценарий написал О. Вавра совместно с М. Кратохвилом. Новая картина воссоздаст события, происшедшие после кончины Гуса в двадцатых годах XIV века, народные волнения, вызванные несправедливым приговором над Гусом в Констанце, и формирование первых гуситских войск.

◘

Владимир Чех работает над кинокомедией из современной жизни «Кристина, не серди!» с участием Эденки Прохазковой и Карела Хегера.

Отовсюду

В словацкой студии художественных фильмов режиссер Иосеф Медвед снимает цветную картину «Кадриль» по одноименной новелле Янко Есенского. Картина, действие которой происходит в небольшом городке в начале нашего столетия, сатирически изображает представителей мелкой буржуазии.

В главных ролях снимаются Вильям Заборский и Франтишек Веселый.

◘

На экранах ГДР с большим успехом демонстрировался кинофильм «Смеяться запрещено», смонтированный из немых фильмов Чарли Чаплина.

◘

Как сообщает выходящая в Дели газета «Таймс оф Индиа», за время своего существования — с 1949 года по первый квартал 1955 года—отдел кинематографии министерства информации и радиовещания выпустил 242 документальных фильма и 341 киножурнал.

◘

Жюри Французской Академии киноискусства присудило традиционные ежегодные премии — «Звезды кристалла».

Премии получили: за лучший иностранный фильм, показанный в 1954 году во Франции, «Маменькины сынки» — итальянскому режиссеру Федерико Феллини; за лучший французский фильм «Красное и черное» — режиссеру Клоду Отан-Лора. Ряд премий присужден актерам: Жерару Филипу — за исполнение роли Рипуа в фильме Марселя Карне «Господин Рипуа»; Даниель Дарье — за исполнение роли госпожи де Реналь в фильме «Красное и черное»; Франко Фабрици и Леоноре Руффо — за исполнение главных ролей в фильме «Маменькины сынки».

— Трудное мы пережили время, — вспоминает сценарист Юн Ду Хен. — С первых же дней войны на нашу киностудию были сброшены сотни фугасных и зажигательных бомб. Ее здание и большая часть оборудования было сожжено и разрушено, но мы не сдавались. Киностудия жила полной жизнью и под землей. Работа не прекращалась ни днем, ни ночью. Здесь жили и трудились настоящие люди, они творили чудеса...

За три года войны корейские кинематографисты выпустили десять художественных фильмов, втрое больше, чем в мирное время, было создано документальных и хроникальных кинофильмов.

Одной из удачных кинокартин является фильм «Юные партизаны» (сценарий Юн Ду Хен, режиссер Юн Ен Гю, оператор Пак Кен Вон). Фильм этот был создан в 1951 году в самое тяжелое для страны время, когда полчища захватчиков рвались на север, к границе Китая. Ярко и образно передано в нем неугасимое чувство ненависти юных пионеров к врагам своей родной земли.

С первых же дней перемирия киноработники приступили к восстановлению разрушенных кинопроизводственных предприятий и оборудованию новой студии, которая теперь (в ней уже начались работы) превосходит по своей оснащенности старую, довоенную.

Уже сейчас выпущено около 50 хроникально-документальных фильмов.

Созданные недавно четыре художественных фильма, рассказывающие о героических подвигах народа в закончившейся войне, пользуются большой популярностью и любовью среди корейского населения. Особенный успех выпал на долю двух фильмов: «Стрелки-охотники за вражескими самолетами» (сценарий Те Ги Чен, режиссер Кан Ик Сен) и «Снова на фронт» (сценарий Юн Ду Хен, режиссер Пак И Мун). Только за три месяца этого года фильм «Снова на фронт» посмотрело более 19 миллионов человек.

Быстрыми темпами восстанавливается сеть кинотеатров, растет их посещаемость. Повышается спрос на фильмы, отражающие события сегодняшнего дня.

Киноработники трудятся сейчас над созданием фильмов, в которых зритель увидит энтузиазм и самоотверженный труд корейского народа в послевоенном строительстве своей родины.

Фильмы КНДР неоднократно участвовали в международных кинофестивалях, и некоторые из них были отмечены премиями (художественный фильм «Юные партизаны», документальные: «Песня о дружбе», «Справедливая война», «Во имя объединения родины», а также отдельные выпуски киножурналов).

С каждым годом увеличивается вывоз кинофильмов за границу. В 1948 году в Советский Союз и Китайскую Народную Республику было направлено только 6 копий, а с 1952 года по 1954 год в СССР, Китай, страны народной

демократии, Англию, Францию, Австрию, Японию, Канаду, Индонезию и другие — свыше 500 копий.

Ряды работников Корейской государственной киностудии пополняются молодыми специалистами, возвратившимися на родину после обучения в московском и ленинградском кинематографических вузах. Среди них режиссер Юн Де Ен, кинооператор О Ын Тхяк, лаборант Ким Сан Хо и много других.

Получив хорошую подготовку в институтах и практику на советских киностудиях, они окажут большую помощь корейским киноработникам.

Десятую годовщину освобождения Кореи Советской Армией киноработники отметили новым художественным фильмом, рассказывающем о братской помощи советского народа в культурном и экономическом строительстве Корейской Народно-Демократической Республики.

М. Филатов

О ПОДГОТОВКЕ КИНОСПЕЦИАЛИСТОВ В АНГЛИИ

Журнал «Фильм энд филминг» (№ 8, 1955) в редакционной статье говорит, что в настоящее время молодежь, которая приходит в кинематографию, не имеет глубоких и систематических знаний в этой области: в Англии до сих пор нет профессионального учебного заведения, которое готовило бы специалистов кино. Будущие творцы фильмов — актеры, сценаристы, операторы и люди других кинематографических профессий — могут надеяться только на то, что счастливый случай сведет их с опытными мастерами, от которых удастся постепенно, от картины к картине, перенять искусство создания фильма. Но только весьма незначительной части новичков выпадает на долю такая удача.

Журнал напоминает, что многие страны (Франция, Италия, СССР, США, Польша и другие) имеют специальные учебные заведения, готовящие кадры для кино, и что в Англии есть все возможности для создания киноколледжа — нужна лишь десятая доля тех усилий, которые затрачиваются кинопромышленностью на продвижение фильмов.

Если же, заканчивает журнал, не будут приняты меры по подготовке нового пополнения киноработников, уровень работы английских киностудий неизбежно понизится.

Отовсюду

Киноактриса Габи Морлей (известная советскому зрителю по фильму «Папа, мама, служанка и я», в котором она играет роль мамы) недавно переизбрана председателем Национального профсоюза актеров во Франции.

◘

Рене Клеман начал съемки фильма «Жервез» по роману Эмиля Золя «Западня». Сценарий написан Пьером Бостом и Жаном Оренш.

Французские газеты сообщают, что Клеман намеревается также ставить «Воскресение» по Л. Толстому (сценарий Шарля Спаака). В роли Катюши Масловой будет сниматься Джина Лоллобриджида.

◘

Луи Дакэн совместно с Роже Вайяном написал сценарий для своего будущего фильма по роману Виктора Гюго «93-й год».

Французский режиссер Рене Жоливе снимает фильм «Жиль Блаз» по Лесажу.

В главной роли Жорж Маршаль.

◘

Новый фильм французского режиссера Макса Офюльса «Монпарнас» посвящен жизни артистов разных национальностей, которые после первой мировой войны жили в Париже.

◘

Американский режиссер Жюль Дассэн, ныне постоянно работающий во Франции (его фильм «Потасовка среди мужчин» был отмечен на Каннском фестивале этого года), приступает к съемкам художественно-биографического фильма «Жизнь Виктора Гюго» по сценарию Пьера Боста и Жана Оренш.

ХРОНИКА

КОНФЕРЕНЦИЯ ТВОРЧЕСКИХ РАБОТНИКОВ РЕСПУБЛИКАНСКИХ КИНОСТУДИЙ

С 24 июня по 1 июля этого года Главное управление по производству фильмов провело творческую конференцию, посвященную обсуждению художественных фильмов киностудий союзных республик.

В конференции приняли участие свыше пятидесяти человек: творческие работники центральных и республиканских студий, писатели, критики, научные работники. Были просмотрены и обсуждены тринадцать фильмов, созданных в союзных республиках. Заседания прошли оживленно, в прениях высказалось около шестидесяти ораторов. Был поднят ряд общетеоретических и важных организационных вопросов.

Открывая конференцию, заместитель министра культуры СССР В. Сурин подчеркнул, что наряду с хорошими картинами, двигающими вперед развитие советского киноискусства, появилось немало таких, которые содержат серьезные идейные и художественные недостатки, свидетельствующие об известном снижении общего уровня мастерства сценаристов, режиссеров, операторов. Конференция должна помочь вскрыть причины неудач того или иного фильма и сделать из этого необходимые творческие выводы.

Работа конференции началась просмотром и обсуждением выпущенного Тбилисской киностудией фильма «Они спустились с гор» (сценарий А. Белиашвили, М. Большинцова и Н. Санишвили, постановка Н. Санишвили, оператор Д. Фельдман). С докладом об этом фильме выступил Л. Луков*.

Обсуждение первого доклада определило тон всей конференции: доброжелательная товарищеская критика была в то же время творчески взыскательной.

М. Шатирян, А. Сегеди, А. Спешнев, Я. Кочарян и другие, напоминая, что на протяжении многих лет на Тбилисской киностудии создавались фильмы, посвященные преимущественно историческим темам, подчеркивали, что особенно ценно появление фильма о современности. Вместе с тем выступавшие отмечали присущие фильму недостатки (неясность психологической характеристики героев, слабая разработка «второго плана», украшательство и риторичность некоторых сцен и т. д.).

О фильме производства Киевской студии «Над Черемошем» (сценарий М. Стельмаха, режиссер Г. Крикун, оператор Л. Кохно) сделал доклад С. Герасимов. При экранизации повести, сказал он, не удалось сохранить необходимые сюжетные связи, фильм получился фрагментарным, судьбы героев обрываются или возникают неожиданно. Поэтому интересный и важный по теме замысел не донесен полностью до зрителя. Режиссер к тому же недостаточно широко использовал выразительные средства кинематографа. Поэтому фильм местами оставляет впечатление театрального спектакля.

С. Герасимов поднял также вопрос о неправильном использовании во многих наших фильмах музыкального и песенного материала вне достаточной органической связи с изображением.

Почти все выступавшие по докладу отмечали, что значительная тема не нашла в фильме «Над Черемошем» достаточно убедительного воплощения.

Выступая с докладом о двух фильмах («Новоселье» Ташкентской студии и «Сын пастуха» Ашхабадской студии), А. Роом поставил ряд общих вопросов национальной кинематографии, подчеркнув, что фильмы о жизни одного из народов СССР должны глубоко и всесторонне показывать духовный облик данного народа во всей его самобытности и своеобразии. К сожалению, авторы многих картин, созданных на республиканских студиях, мало внимания уделяют национальной форме своих произведений. Фильмы, снятые в разных республиках, оказываются похожими друг на друга, построенными по одной и той же схеме. Одну из причин этого докладчик видит в том, что ванию и воспитанию национальных кадров кинодраматургов, режиссеров, художников. В республиканских студиях зачастую пишут у нас слабо поставлена работа по выращисценарии и ставят фильмы люди приезжие, мало знающие местную жизнь и недостаточно стремящиеся ее изучить.

Докладчик говорит, что фильмы, снятые на национальном языке, при дубляже значительно утрачивают в своей самобытности, в своем художественном качестве. Необходимо продумать ряд мер, чтобы избежать этого.

Перейдя к разбору фильма «Новоселье» (сценарий Б. Ласкина и Н. Рожкова по пьесе А. Каххара «Шелковое сюзанэ», по-

---

* Переработанные для печати доклады Л. Лукова («Они спустились с гор»), С. Васильева («Крушение эмирата»), С. Герасимова («К новому берегу») и Л. Арнштама («Салтанат») публикуются в этом номере журнала.

становка А. Бек-Назарова, оператор К. Бравин), докладчик отметил, что и пьеса А. Каххара и сценарий, хотя и страдали в известной мере недостатками, но все же давали возможность создать фильм, проникнутый подлинно национальным колоритом, знанием местных обычаев, теплым юмором. К сожалению, в фильме эти качества во многом утрачены, а вместо них появились вставные номера эстрадного характера. Трудно даже определить жанр картины. Талантливые узбекские актеры не получили материала, достаточного для интересной лепки образов, и поэтому они не смогли полностью проявить свои возможности.

Сюжет фильма «Сын пастуха» (сценарий К. Сейтлиева по пьесе Г. Мухтарова, режиссер Р. Перельштейн, оператор М. Каплан) в основе своей очень кинематографичен, построен на острых жизненных положениях. Но фильм не вызывает чувства удовлетворения. Режиссер, приехав работать в Туркменскую республику, по выражению докладчика, «не приложил ухо к земле», не постарался изучить и понять жизнь народа, а подошел к работе скорее как производственник, чем как художник. В фильме этом, как и в «Новоселье», слабо раскрыты возможности актеров. Монтаж вялый, о событиях, уже ясных зрителю, говорится по нескольку раз. Сцена юбилея матери фальшива, актеры играют ее холодно. Многие кадры статуарны.

Участники конференции упрекали оба фильма в лакировке действительности, в украшательстве не только обстановки, но и судеб самих героев, преодолевающих без борьбы жизненные трудности. Ю. Нехорошев считает, что освоение Голодной степи показано в фильме «Новоселье», как поездка на курорт. Врач А. Муразян справедливо подметила ряд совершенно неправдоподобных деталей в показе больницы, операции и т. п. Ф. Ходжаев, осуждая штампы и перечислив ряд сценариев Ташкентской студии с одинаковым сюжетом, указал на слабость основного конфликта «Новоселья», на отсутствие в фильме народного узбекского юмора, на слащавость.

С подробным анализом фильма Киевской студии «Тревожная молодость» (сценарий В. Беляева и М. Блеймана, режиссеры А. Алов и В. Наумов, оператор А. Пищиков) выступил С. Юткевич. Докладчик отметил, что первая работа молодых режиссеров является несомненно большой удачей. Успех этот обусловлен тем, что они приступили к постановке, имея четкий режиссерский замысел. В фильме хорошо, поэтически передана атмосфера изображаемой эпохи, широко использованы выразительные средства кинематографа: повторы, монтажные «рифмы», подвижность аппарата, дающая возможность рассматривать предмет с многообразных точек, стремительный монтаж. В фильме отчетливо проступают элементы национальной формы — режиссеры многое восприняли у мастеров украинской кинематографии А. Довженко и И. Савченко, но восприняли не эпигонски, а творчески. Во многом, по мнению докладчика, помог молодым режиссерам хороший сценарий, в котором сохранен дух популярной среди молодежи трилогии «Старая крепость».

Все выступавшие согласились с такой положительной оценкой. Лишь по мнению А. Петровского, содержание трилогии В. Беляева оказалось в фильме обедненным.

Режиссер «Тревожной молодости» В. Наумов рассказал о том, с каких творческих позиций они с А. Аловым подходили к работе. Оба они требовательно оценивают ее результат и считают, что им не удалось до конца осуществить свой замысел, полностью раскрыть характеры. Не везде удалось органически связать второй план с основным действием.

Выступая с докладом о фильме Ташкентской студии «Сестры Рахмановы» (сценарий В. Швейцера, режиссер К. Ярматов, операторы В. Домбровский и М. Краснянский), Ю. Егоров заявил, что К. Ярматова, ранее создавшего ряд хороших фильмов, постигла на этот раз неудача. Фильм скучен: возникающий было у зрителя интерес вскоре ослабевает. Причины и в слабости сценария, и в режиссерской работе, не только не преодолевшей, но и усугубившей недостатки сценария. В фильме мало жизненной правды, он холоден, внешне параден, содержит большое количество декларативных пояснений, диалог в нем прямолинеен. Появляется примитивизм, схема в изображении людей и их драмы.

В целом оценка фильма докладчиком получила подтверждение в дальнейших прениях.

Н. Беляева отметила, что многие фильмы, показанные на конференции, слабы в художественном отношении и что схожие недостатки их свидетельствуют о том, что художники подходят к изображаемым явлениям поверхностно, не стараются их глубоко осмыслить. Во многих фильмах отсутствует атмосфера взаимосвязи героев с окружающей их действительностью.

В. Крепс подчеркнул, что у нас существует вредная тенденция обязательно показать в одном фильме все достижения, все стороны жизни республики, отчего главная тема затемняется набором побочных. Именно эта тенденция проявилась в «Сестрах Рахмановых». Крепс, как и другие выступавшие, решительно возражал против выпуска на экран в черно-белых копиях тех фильмов, которые снимались в цвете.

Авторы фильма В. Швейцер и К. Ярматов, признавая критику фильма в общем правильной, в то же время заняли неверную позицию, ссылаясь на положительный прием фильма в республике.

Суровой критике подверг М. Ромм фильм Киевской киностудии «Звезды на крыльях» (сценарий В. Безаева и Е. Помещикова, режиссер И. Шмарук, оператор В. Войтенко). В основе его лежит примитивный сце-

нарий, в котором отсутствуют характеры. Получилась благонамеренно-скучная, почти «уставная» картина о воспитании военно-морских летчиков. Кое-где утеряны логические ходы, в результате чего сюжетное развитие не всегда понятно.

Режиссер очень мало сделал, чтобы восполнить пробелы сценария. Чувствуя, что действие развивается скучно, он прибегает к банальному и малохудожественному приему, вставляя песенные номера. Картина изобилует штампами, актеры за редким исключением (артист Ю. Тимошенко) подобраны неудачно.

Молодые режиссеры, говорит докладчик, должны стремиться к тому, чтобы их фильмы были интересными, ибо занимательность — одно из обязательных требований к произведениям киноискусства.

С докладом о фильме Ереванской студии «Призраки покидают вершины» (сценарий Э. Карамяна и Г. Колтунова, режиссеры С. Кеворков и Э. Карамян, оператор И. Дильдарян) выступил А. Роу. Признаки приключенческого жанра в фильме соблюдены, он смотрится легко и с интересом, действие развивается в хорошем темпе. Некоторой слабостью докладчик считает то, что разоблачение замаскированного врага происходит слишком рано. Неравноценны отдельные эпизоды; убедительности образов мешает напыщенность текста.

В целом докладчик оценил работу съемочного коллектива как удавшуюся.

Фильму «Крушение эмирата» (сценарий В. Крепса, режиссеры В. Басов и Л. Файзиев, оператор Т. Лебешев), поставленному Ташкентской студией совместно с «Мосфильмом», был посвящен доклад С. Васильева.

Г. Чахирян считает, что в фильме очень хороши народные сцены, но вся линия эмира носит опереточный налет. Кроме того, в «Крушении эмирата» (как и в армянском фильме «Призраки покидают вершины») искажен, обезличен национальный колорит.

А. Спешнев, присоединяясь в общем к оценке «Крушения эмирата» С. Васильевым, считает спорным его утверждение о несовместимости разных жанровых характеристик в одном произведении

Г. Макарова выступила с критикой фильма за содержащиеся в нем исторические ошибки, отступления от исторической правды. Об искажении фактов в «Крушении эмирата» говорил и Д. Тарасов.

К. Ярматов, бывший в свое время участником изображаемых в фильме событий, оценивает «Крушение эмирата» положительно.

Режиссер В. Басов рассказал об интересном опыте совместной работы двух студий над созданием картины. Такая работа взаимно обогащает коллективы обеих студий.

Своими впечатлениями о фильме Минской студии «Нестерка» (сценарий В. Вольского, режиссер А. Зархи, оператор Ю. Фотельман) поделился Б. Барнет. Не углубляясь в подробный анализ, он отметил лишь, что режиссеру не удалось добиться достаточной жанровой ясности. Между отдельными эпизодами фильма нет крепкой взаимосвязи. Невнятность режиссерского решения во многом проистекает от недостаточно внятного сценария. Барнет сопоставляет этот факт с низким литературным качеством сценария «Сестры Рахмановы», с банальностью сюжета «Они спустились с гор» и говорит о необходимости прикрепления и организованной помощи мастеров центральных студий республиканским студиям, особенно их сценарным отделам.

С. Кеворков признал, что у режиссеров, находившихся длительное время в вынужденном простое, нет достаточной уверенности при возобновлении работы.

Э. Карамян поделился опытом работы над картиной, поставленной им совместно с С. Кеворковым. Оратор не разделяет слишком суровой, по его мнению, критики в адрес некоторых фильмов, в частности, работы Н. Санишвили.

И. Шмарук, наоборот, считает, что критика разбираемых фильмов отнюдь не чрезмерно сурова, а профессиональна и поможет творческим работникам студий в их дальнейшей работе. Он согласен с критикой своей картины «Звезды на крыльях» и признает, что при постановке был недостаточно требователен к себе.

А. Зархи говорил, что на периферии творческие работники ощущают недостаток не только в техническом оснащении, но и в профессиональных кадрах, нуждаются в горячих творческих дискуссиях. Оратора также беспокоит распространившееся в киноискусстве подражательство. Так, в хорошем фильме «Тревожная молодость» есть подражание трилогии о Максиме. Мастера старшего поколения в свое время, не имея перед собой образцов, на которые они могли бы равняться, чаще спотыкались, но искали свое. Вот так именно захотелось поискать новое в «Нестерке» — фильме очень трудном по стилистике.

С докладом о фильме «К новому берегу» (совместная постановка киностудии имени М. Горького и Рижской киностудии, сценарий В. Алексеева и Л. Лукова по роману В. Лациса, режиссер Л. Луков, операторы В. Рапопорт и Г. Егиазаров) выступил С. Герасимов.

Доклад по фильму «Салтанат» (производство киностудии «Мосфильм», сценарий Р. Буданцевой, режиссер В. Пронин, операторы А. Эгина и В. Масевич) сделал Л. Аришгам.

С. Самсонов в своем докладе о фильме Алма-Атинской киностудии «Девушка-джигит» (сценарий Ш. Хусаинова и В. Абызова, режиссер П. Боголюбов, оператор В. Масленников), признавая за фильмом некоторые достоинства, отметил, что недостатки фильма очень серьезны. Сценарий построен на надуманных ситуациях, в фильме нет жанрового единства, использованы грубые, примитивные трюки. Однако режиссеру нельзя

отказать в чувстве смешного, и уже самое стремление создать комедию на современном материале заслуживает поощрения.

Выступивший в прениях по этим докладам М. Шатирян упрекнул «Салтанат» в обыденности, в недостаточной яркости, а «Крушение эмирата»—в обнаженном, слишком прямом показе героического.

О том, какую большую пользу работникам Рижской студии принесла совместная со студией имени М. Горького постановка «К новому берегу», говорил О. Кубланов.

Ш. Айманов говорил о том, что нужно найти многообразные формы помощи национальным студиям и призывал режиссеров шире использовать в своих картинах большие актерские силы, имеющиеся в республиках.

Необходимо отдать себе отчет в том, отметил В. Корш-Саблин, что сейчас национальные студии работают либо совместно с центральными студиями, либо в различных формах прибегают к помощи творческих работников Москвы и Ленинграда. Однако вскоре центральные студии будут загружены настолько, что не смогут уделять периферийным достаточно внимания. Поэтому нам придется работать самостоятельно, а следовательно, надо самим повышать свое мастерство и добиваться усиления технической базы.

С. Герасимов дал высокую оценку фильму «Салтанат» и подверг суровой критике комедию «Девушка-джигит».

В защиту последнего фильма выступил В. Виткович, который находит, что при всех недостатках «Девушка-джигит» сделана свежо и талантливо. Комедия — трудный жанр, и следует приветствовать поиски в этом направлении.

Полемизируя с критиками картины «Они спустились с гор», Р. Табукишвили отметил, что на многих наших фильмах еще чувствуются следы «теории бесконфликтности». Изображая жизненные драмы, мы все же считаем обязательным счастливый конец в каждом произведении.

С. Пономаренко упрекал сценаристов и режиссеров в утере профессионализма, в результате чего у нас появляются повествовательные, лишенные кинематографической выразительности произведения. Большой ошибкой оратор считает ликвидацию Киевского киноинститута.

Признавая полезность созыва конференции, Н. Кладо характеризовал позицию большинства докладчиков как нейтрально-неуверенную и возражал против дифирамбов и субъективных впечатлений. Существует наука об искусстве и с ее позиций следовало рассматривать каждый фильм. Суровая оценка «Девушки-джигита» направлена, в сущности, против жанра. Конечно, в фильме много недостатков, но критиковать его надо не за жанр, а за неиспользование возможностей жанра. Утверждая, что «бригадный» метод в искусстве приводит лишь к разностильности, Кладо протестует против системы, при которой большое количество советчиков может принять участие в творчестве. Нужны творческие мастерские, коллективы единомышленников в искусстве.

Оратор возражает против написания либретто до создания самого сценария. По его мнению, отсюда рождается схематизм многих произведений.

И. Чекин говорил об имевшей когда-то хождение теории «подглядывания за жизнью». Сейчас мы не можем жить по этой теории, а должны ходить по широким дорогам нашей жизни. Поэтому мы резко критикуем такие фильмы, как «Новоселье» и «Сестры Рахмановы», поэтому нас радует страстность мысли и раздумье в других фильмах. В результате дискуссии определились фильмы, на которые следует равняться национальной кинематографии. Это «К новому берегу», «Салтанат», «Тревожная молодость».

В Белоруссии недавно появился фильм «Кто смеется последним», сделанный грубо, шаржированно. А режиссер Корш-Саблин, выступая на конференции, не попытался разобрать причину своей неудачи.

И. Чекин призвал редакторов работать смелее, без излишней перестраховки.

И. Болдырев остановился на вопросах музыкального оформления фильмов, на огромном значении музыки как художественного компонента киноискусства.

Конференция, по мнению К. Парамоновой, доказала, что люди не остыли за время длительного простоя, вызванного «малокартиньем». Досадно, что в работе конференции слабое участие приняли наши критики.

Резервы национальной кинематографии огромны. Режиссеры на республиканских студиях стоят ближе к жизни своего народа, чем иные режиссеры центральных студий, которые сами мало ищут, а ждут «вещего» слова от опекающих их мастеров.

У нас сложилось неправильное отношение к подбору актеров. Мы уже стали подбирать не актера на роль, а роль под актера. Если так будет продолжаться, мы придем к системе «звезд».

В. Алексеев подчеркнул, что самим писателям иногда не хватает мужества для острой постановки темы. Никакой новой дороги в искусстве никто нам сейчас не открывал, нам лишь напомнили, что мы сами иногда уклоняемся от верного пути. Надо работать смелее, честнее, партийнее, со знанием жизни.

О неправильной постановке сценарного дела говорила Е. Рудых. Требуя от авторов либретто до ознакомления с материалом, мы ориентируем их на заведомый штамп и сами часто сушим авторский замысел.

В прениях был поднят ряд творческих и организационных вопросов, внесено много предложений о формах общения и взаимопомощи работников различных студий.

В ряде выступлений подвергалось критике Главное управление по производству фильмов за нечеткое планирование производства фильмов на республиканских студиях и недостаточное внимание к их нуждам.

В прениях приняли участие, помимо перечисленных выше, Т. Лукашевич, А. Гинцбург, В. Скрипицин, Е. Помещиков, Н. Рожков, Р. Зусева, Г. Сеид-Заде, В. Масленников и другие.

Подводя итоги конференции, Д. Писаревский сообщил, что в 1955 году ожидается выпуск республиканскими студиями двадцати восьми фильмов. Нужно отметить, что первые шаги молодых режиссеров являются обещающими. Характерно, что теперь в республиках большинство фильмов ставят не приезжие, а местные режиссеры. Национальная кинематография начинает набирать силы.

На многих студиях началась работа над современными темами, над фильмами различных жанров. Не следует резко осуждать первые поиски, например, фильм «Девушка-джигит» — в нем есть положительные стороны.

Надо отметить удачи молодых кадров в таких фильмах, как «Тревожная молодость», «Школа мужества», «Кортик», «Попрыгунья», и других. Очень важны положительные итоги совместных постановок центральных и периферийных студий. На таких постановках воспитываются национальные кадры.

Некоторые участники конференции пытались оправдать тенденции к лакировке и украшательству тем, что авторам хочется показать красоту своей республики и что все изображаемое ими существует в действительности. Стремление понятное. Но при этом порой имеют в виду лишь внешнюю красоту, а человеческие судьбы уходят на второй план. Давать красивые явления жизни «просто так», без отбора, значит заниматься лакировкой и, по существу, проявлять натуралистический подход к явлениям, ибо натурализм и есть бездумный показ материала.

На конференции много говорили о национальных особенностях лишь как о национальной форме кинопроизведений. А нужно говорить о единстве формы и содержания. Дело здесь, разумеется, не в национальном орнаменте, не в этнографически-танцевальной стороне, как понимают некоторые. Нужно использовать лучшие исторические традиции культуры того или иного народа и наряду с этим раскрывать новые социальные особенности в образах людей, в их национальных характерах.

На заключительном заседании с большой речью выступил министр культуры СССР Н. Михайлов, поставивший перед работниками художественной кинематографии на ближайший период ряд больших и серьезных задач.

Он призвал кинематографистов создать «ансамбль, замечательный ансамбль советских фильмов», где бы правильно сочетались различные по жанрам и тематике кинокартины. Но главное направление советского киноискусства — тема борьбы за коммунизм, за счастье трудящихся, создание фильмов, посвященных крупным поворотным моментам в жизни Родины, в судьбе человечества. Отсюда — необходимость создания монументальных кинополотен, которые стояли бы на одном уровне с жизнью эпохи.

Для того чтобы подойти к созданию таких кинопроизведений, необходимо прежде всего глубокое понимание всего происходящего вокруг нас, всестороннее изучение жизни, смелость, настойчивость, творческое дерзание и высокое мастерство, которое заметно снизилось у наших киноработников за последние годы.

Тов. Михайлов выразил надежду, что такая знаменательная историческая дата, как сорокалетие Великой Октябрьской социалистической революции, воодушевит советских кинематографистов на создание глубоких, истинно художественных кинопроизведений.

СОБРАНИЕ АКТИВА РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ МОСКВЫ

28 июня состоялось собрание актива работников художественной кинематографии, на котором присутствовало свыше 500 кинематографистов и писателей столицы. Все выступавшие режиссеры, сценаристы, операторы, актеры говорили о наметившемся в последнее время переломе в развитии советского киноискусства. Было много интересных выступлений, верных критических замечаний, правильных предложений.

Хороший материал для прений дал обстоятельный доклад заместителя министра культуры СССР В. Сурина.

В прошлом году, сказал он, создан ряд значительных по теме, интересных по художественному решению кинопроизведений: «Большая семья» (И. Хейфиц), «Испытание верности» (И. Пырьев), «Верные друзья» (М. Калатозов), «Герои Шипки» (С. Васильев), «Укротительница тигров» (А. Ивановский и Н. Кошеверова), «Ромео и Джульетта» (Л. Арнштам и Л. Лавровский), «Салтанат» (В. Пронин) и другие.

Несколько расширилась тематика и жанровое разнообразие выпускаемых картин. Но было бы непростительной ошибкой за некоторыми успехами не видеть еще непреодоленных нашей кинематографией крупных недостатков.

Большинство выпущенных фильмов не затрагивает важных тем и явлений нашей жизни. Несмотря на то, что за последнее время и появилось несколько картин, касающихся отдельных сторон жизни и труда рабочих, все же еще далеко не достаточно показаны жизнь и труд металлургов, шахтеров, строителей, создающих новые гигантские предприятия, гидроэлектростанции, доменные печи. Их жизнь и вдохновенный труд не воплощены еще в больших и волнующих полотнах. Не нашел еще достойного отражения образ партийных руководителей — секретарей райкомов, парторгов заводов и строек, не показана роль рядового члена партии в колхозной бригаде, в цеху, в научном учреждении.

Мало фильмов, посвященных борьбе за мир. Не было фильмов о союзе рабочего класса и крестьянства, о руководящей роли Коммунистической партии. В течение ряда лет наше киноискусство не обращалось к задаче воссоздания на экране образа великого Ленина.

Далеко не все жанры представлены в тематических планах студий. Очень мало хороших комедий и музыкальных фильмов на современную тему.

Выпуск фильмов низкого идейно-художественного качества нельзя объяснить лишь творческой неудачей того или иного режиссера или писателя. Все дело в том, что художественная кинематография оказалась неподготовленной к резкому расширению программы выпуска фильмов.

Студии не имели сценарного резерва. Сценарные портфели их были почти пусты, в результате чего в производство зачастую запускались сырые, недоработанные сценарии.

На низком художественном уровне сделаны картины «Сестры Рахмановы» (К. Ярматов), «Новоселье» (А. Бек-Назаров), «Тайна горного озера» (А. Роу), «Золотые яблоки» (Ф. Филиппов).

Но дело даже не в том, что на экране появилось несколько неудачных фильмов. Тревожит то, что за последнее время тенденция к снижению художественного качества проявляется и в фильмах, поставленных нашими большими мастерами.

Последняя работа И. Пырьева «Испытание верности» — произведение интересное и в целом удачное. Но в фильме ощущается композиционная незавершенность и некоторый жанровый разнобой. Психологически недостаточно глубоко мотивированы поступки героев (правда, здесь больше просчетов и недостатков сценария, чем режиссерской работы).

Серьезное творческое поражение потерпел такой крупный мастер, как С. Герасимов, поставивший неудачную картину «Надежда», в которой показ сложных человеческих переживаний подменен авторской декларацией.

Примеры эти показывают, что многие наши режиссеры обедняют внутренний мир героя, не передают богатства и многообразия чувств и мыслей нашего современника.

Все чаще и чаще мы сталкиваемся с чисто театральными приемами в кино, с забвением присущих ему богатых и мощных выразительных средств. А ведь именно разнообразием средств кинематографической выразительности и отличались лучшие произведения этого синтетического искусства.

О бедности творческой мысли свидетельствуют отсутствие интересных, выразительных мизансцен, примитивность композиции кадра, слабость изобразительного решения фильма.

Зритель часто выражает справедливое недовольство тем, что он на экране не узнает квартиры, в которой живет, цеха, в котором работает, клуба, в котором проводит свой досуг, школы, в которой учатся его дети.

Слишком много сверкающих красок и лака лежит на декорациях фильмов. Как правило, они не обжиты, не чувствуется, что именно так, в таких условиях живут и трудятся наши люди.

Попрежнему режиссеры не ведут серьезной репетиционной работы с актерами. Сплошь и рядом актеры приходят на съемочную площадку неподготовленными: не зная текста своей роли, они думают не столько о воплощении образа, сколько о том, как бы не спутать текст. Дело доходит до того, что для некоторых из них во время съемки специально пишут текст на доске...

Плохо, говорит В. Сурин, что созданием фильмов на современные темы сейчас заняты в основном только молодые режиссеры, впервые осуществляющие свои самостоятельные постановки, и что все трудности, связанные с дальнейшей разработкой современной тематики в кино, почему-то легли на плечи малоопытной молодежи. А опытные драматурги часто приносят на киностудии сценарии, написанные много лет назад и не имеющие какой-либо художественной ценности, или обращаются к экранизациям, вместо того чтобы направить свое внимание на отображение интересных и важных сторон современной действительности.

Ведущие драматурги должны прежде всего работать над оригинальными сценариями на животрепещущие темы нашей советской жизни. Может быть, следует подумать о зачислении в штат киностудий молодых, еще не обеспеченных материально сценаристов, создав им тем самым на первых порах необходимые условия для творческой работы. Кстати, подобная форма, как известно, в практике мировой кинематографии существует.

Далее В. Сурин остановился на организационных вопросах, связанных с подготовкой сценариев.

Главное управление по производству фильмов и киностудии должны принять все меры к тому, чтобы производственно-тема-

тический план на 1955—1956 годы не остался на бумаге. Руководители и редакторы сценарных отделов студий во многом еще работают неудовлетворительно и не всегда оказывают квалифицированную помощь авторам, что вызывает справедливые упреки.

Роль редактора особенно возрастает сейчас, когда основная тяжесть работы с широким кругом авторов, в том числе и с большим количеством молодежи, переносится на студию.

Принят ряд мер для упрощения прохождения сценариев. Теперь Главному управлению дано право утверждать литературные сценарии.

Пересматривается типовой авторский договор, многие пункты которого уже устарели.

Крупным недостатком в работе наших студий является неритмичность производства и бесконечные пролонгации сроков сдачи картин из-за переработки сценариев и несвоевременной сдачи их.

Часто приходится слышать жалобы на то, что техническая база студий слаба, что оборудование и аппаратура устарели, что группам трудно работать. До известной степени это верно. Но разве только в этом кроется причина того, что наши фильмы имеют подчас низкое техническое качество.

Вот один пример неправильного отношения к уже имеющейся технике и к использованию производственных возможностей. В 1954 году на киностудии «Мосфильм» летом было одновременно десять экспедиций. В 1955 году до июня ни одна группа в экспедицию не выехала, а по производственному плану их должно быть сорок пять. Значит, полгода вся экспедиционная техника простаивала, а летом, конечно, ее не хватает. Ясно, что при таком использовании производственных возможностей никакая новая техника и новые павильоны не помогут.

Партия и правительство проявляют повседневную заботу о советской кинематографии и оказывают ей постоянную помощь. Нам предоставлены все возможности для расширения кинопроизводства и повышения качества фильмов.

В ближайшие годы должны быть выстроены студии в Минске, Риге, Баку, Ереване, Ташкенте. Осуществляется генеральная реконструкция «Мосфильма», серьезные работы ведутся по реконструкции и расширению «Ленфильма», Тбилисской киностудии.

Но чем больше нам дают, тем больше с нас будут спрашивать и партия и народ. Высокое назначение и благородные задачи советской кинематографии вдохновляют наших деятелей кино и обязывают их работать еще лучше.

В развернувшихся после доклада В. Сурина прениях выступавшие говорили о наболевших вопросах теории и практики советского киноискусства, о задачах, стоящих перед советскими кинематографистами. Во главу угла была поставлена борьба за высокое идейно-художественное качество кинокартин, за увеличение количества фильмов, за наиболее рациональную организацию производственного процесса. Многие подчеркивали значение современной темы, указывали на необходимость уделять больше внимания главному — борьбе советских людей за победу коммунизма.

Сейчас мы слишком много увлекаемся бытописательством, сказал Е. Дзиган, мы боимся подойти к картине другим путем, путем романтики, народной героики, революционной патетики. Мы перестаем доверять этому пути в искусстве и суживаем масштаб жизненных явлений, нарушая сочетание общего и частного, широту многообразия жизни.

Когда делалось мало картин, говорит М. Смирнова, естественным было желание людей, принимающих сценарий, «впихнуть» в одну картину буквально все проблемы. Но это делало наши фильмы похожими один на другой. Теперь каждый должен говорить своим голосом, писать сценарии своим почерком. В этом отношении надо больше доверять художникам.

М. Смирнова рассказала о своих впечатлениях от последних дипломных работ выпускников сценарного факультета ВГИК, которые привлекают свежестью восприятия жизни, стремлением решать наиболее актуальные темы, серьезным проникновением в жизненный материал.

Н. Погодин, поддерживая М. Смирнову, заявил, что попытки редакторов и руководителей студий трактовать сценарий непременно на свой лад портят отношения писателя с кинематографом. Н. Погодин утверждал, что поправки, которые делались в его сценарии «Целина», наполовину носили вкусовой характер.

Много внимания было уделено причинам снижения профессионального мастерства в ряде последних кинокартин. Об этом говорил и А. Калашников, и И. Пырьев, и С. Столяров, и Г. Мдивани, и другие.

В основном причины снижения качества кроются в слабости сценариев. Редакторы и режиссеры зачастую не проявляют должной требовательности при выборе сценария. Этим во многом объясняется неудача режиссеров С. Герасимова («Надежда»), Л. Лукова («Об этом забывать нельзя»), В. Гончукова («Чемпион мира») и других.

Даже наши ведущие кинодраматурги, говорит Г. Мдивани, стали работать хуже. Нельзя, например, сравнить сценарий «Павлов» М. Папавы с его же «Скандербегом»; «Трактористов», «Богатую невесту» с последними работами Е. Помещикова. Сценарий М. Блеймана «Великий гражданин» также лучше всех его последующих работ.

Для повышения профессионального мастерства И. Пырьев предлагает обсуждать итоги кинематографического года на специальных конференциях, на которых присуждались бы премии за лучший сценарий, за лучшую работу режиссера, за лучшее

актерское исполнение и т. д. Пырьев, ссылаясь на опыт зарубежной кинематографии, считает также целесообразным прикреплять к автору сценария мастеров по доработке диалога.

Возражая против этого предложения, Н. Погодин подчеркнул, что кинематография начинается со стола литератора Сейчас задача заключается в профессионализации писателей, работающих для кино. Нельзя, сказал Н. Погодин, привлекать писателей в кино время от времени, как осенью привлекают людей на уборку картофеля. Нужно растить кинематографические кадры, и здесь большую роль должна сыграть комиссия по кинодраматургии Союза писателей, которая работает еще неудовлетворительно.

Многие говорили о необходимости предъявлять к сценарию не только идейно-художественные, но и производственные требования. Нельзя, чтобы сценарий имел 120, 150 или даже 200 страниц. Нельзя, чтобы на каждой новой странице была другая декорация, новый объект съемки.

Говорили и о недостатках режиссерских сценариев.

В большинстве случаев, отметил А. Калашников, режиссеры при разработке сценария лишь подменяют автора, переделывая сцены, переписывая диалоги, причем все это делается не на основе изучения жизненного материала, а большей частью по «проверенной» схеме построения сюжета.

И. Пырьев подтвердил, что в настоящее время режиссерский сценарий — это простая раскадровка и определение метража. Когда же люди приходят на съемочную площадку, то оказывается, что никому не известно, как снимать — с какой точки, каким объективом.

Большое внимание было уделено актерской проблеме. Как показали выступления, сейчас в кино ощущается серьезная нехватка актерских кадров, а привлечение их из театров связано с рядом трудностей (согласование графиков работы и прочее).

Роль арсенала актерских кадров призван сыграть Театр-студия киноактера. Однако театр этот не имеет своего настоящего творческого профиля, художественного руководства у театра нет. Между тем опыт создания спектаклей «Молодая гвардия», «Попрыгунья», опыт предварительных репетиций, показывает, какое важное и нужное место в системе кинопроизводства может занимать театр киноактера.

С. Столяров высказался за широкое привлечение театральных режиссеров, считая, что ВГИК дает их кинематографу крайне мало.

Это вызвало возражение со стороны С. Герасимова, сославшегося на удачу таких фильмов, как «Попрыгунья» или «Море студеное», поставленных выпускниками ВГИК.

В ряде выступлений говорилось о неудовлетворительном техническом оснащении студий. Отвечая на это, Н. Шитков сообщил, что в ноябре будет выпущена новая синхронная съемочная камера, ведется работа над изготовлением усовершенствованных кинопроекторов, новой звукозаписывающей аппаратуры.

С интересом выслушали участники собрания сообщение о строительстве «Большого Мосфильма». В конце года войдут в строй три новых павильона (первый блок), на будущий год — второй блок. Однако и до пуска новых павильонов можно делать больше фильмов. Для этого надо преодолеть инерцию прежних лет, когда выпускалось небольшое количество кинокартин.

Необходимо улучшить систему утверждения сценариев, смет по фильмам и прочее. Сейчас сделаны только первые шаги в этом направлении, но Главное управление по производству фильмов еще не сумело преодолеть недостатки старых методов работы. Надо решительно отказаться от администрирования в руководстве творческими вопросами, с предельной чуткостью помогать художнику советом.

Большую роль в творческой и организационной перестройке кинематографии должна сыграть печать. Между тем, как показывают выступления М. Смирновой, Л. Лукова, Г. Мдивани и других, газета «Советская культура» плохо справляется с этой задачей. В связи с этим выступавшие поставили вопрос о выпуске специальной газеты «Кино».

Министр культуры СССР Н. Михайлов подвел итог собранию и еще раз подчеркнул важность работы над главными темами современности, над воссозданием на экране образа советского человека, борца за мир, строителя коммунизма. Н. Михайлов призвал художников встретить исполняющееся в 1957 году сорокалетие советской власти новыми высокоидейными и художественно яркими произведениями.

По киностудиям страны

ПЕРВЫЕ ШАГИ

Таллинская студия кинохроники реорганизована в студию художественных и документальных фильмов не так давно. Однако художественная кинематография в Эстонии создается не на пустом месте. Фильмы «Жизнь в цитадели» (по пьесе А. Якобсона) и «Свет в Коорди» (по роману Г. Леберехта), выпущенные студией «Ленфильм», были созданы в результате творческого содружества эстонских и русских кинематографистов, писателей, композиторов и актеров. Постановщик этих фильмов ленинградский режиссер Г. Раппапорт недавно закончил новый эстонский фильм «Счастье Андруса» по сценарию Г. Леберехта.

Содружество со студией «Ленфильм» оказалось весьма плодотворным, особенно для подготовки эстонских киноактеров. Таллинская киностудия располагает теперь опытными актерскими кадрами, известными советским зрителям, — это Х. Лаур, Л. Раяла, Э. Рауэр, Г. Отс, А. Эскола и другие.

Значительный опыт работы в кино приобрели и эстонские композиторы Э. Капп, Г. Эрнесакс, В. Рейман. Сегодня эстонская кинематография в состоянии сформировать творческие коллективы, способные собственными силами решать сложные художественные задачи.

Первым самостоятельно созданным художественным кинопроизведением явился цветной фильм-концерт «Когда наступает вечер» (автор сценария и режиссер А. Мандрыкин), включающий в себя отрывки из национальных и классических опер в исполнении артистов Государственного академического театра оперы и балета «Эстония», песни, исполняемые популярными в республике солистами и академическим мужским хором под руководством Г. Эрнесакса, лучшие балетные номера и т. д. Постановщик фильма нашел оригинальное решение для ряда фрагментов, объединив их сюжетно и композиционно, что позволило почти не прибегать к помощи пояснительного дикторского текста. При этом сценическое решение не разрушается постановщиком, а, наоборот, сохраняясь в своей основе, дополняется новыми кинематографическими выразительными средствами.

В настоящее время на студии идут съемки спортивно-приключенческого фильма «Яхты в море» (сценарий Н. Лихобабина и А. Васильева, режиссер М. Егоров). Фильм расскажет о дружбе эстонских и русских юношей, их готовности к подвигу во имя мира и счастья Родины.

В расчете на увеличение производственных возможностей студии мы стремимся создать широкий актив писателей-сценаристов, привлекая для этого наряду с известными драматургами и прозаиками республики способных молодых литераторов.

Какие же сценарии готовятся на Таллинской студии?

Популярный в республике романист и драматург А. Хинт закончил недавно работу над сценарием «На побережье Тагарана», рассказывающем о больших преобразованиях, которые произошли в жизни эстонских рыбаков в послевоенные годы (организация моторно-рыболовных станций, приход молодых специалистов, внедрение новой техники и т. д.).

Над сценарием «Песня о земле» работает эстонский писатель А. Саар, хорошо знающий жизнь эстонской деревни. Им написан ряд содержательных очерков о «районных буднях» Эстонии, один из которых был в прошлом году опубликован в «Правде».

Над сценариями современной тематики работают и другие писатели и литераторы Эстонии.

Студия намеревается также создать короткометражные художественные фильмы-фельетоны и драматические новеллы. Работа над ними явится хорошей практической школой для молодых сценаристов, режиссеров и операторов. В сентябре начинаются съемки кинофельетона. «Меня вызыва-

ет министр», который высмеивает ведомственную волокиту и неколлегиальный стиль руководства, еще бытующие в некоторых учреждениях. Постановка этого фильма по сценарию начинающих кинодраматургов К. Любченко и А. Рогова поручена дипломнице режиссерского факультета ВГИК В. Рейман (мастерская И. Пырьева).

В сценарном портфеле студии имеется сценарий другой комедийной короткометражки, написанный местным журналистом А. Круминым,— «На станции Тихая», рассказывающий о борьбе с недостатками в работе железнодорожного транспорта. Фильм «На станции Тихая» будет ставить молодой режиссер О. Ленциус.

Намечена также экранизация произведений эстонских писателей-классиков Э. Вильде, Э. Борнхеэ, Ф. Крейцвальда и лучших писателей Советской Эстонии.

Однако осуществлению наших планов равномерного развития производства художественных фильмов в республике мешает отсутствие у студии своей съемочной базы. Вот уже пять лет строится небольшой кинопавильон. Строительный трест, ведущий работы на этом объекте, не использовал половины ежегодно отпускаемых средств. Министерству культуры СССР следует проконтролировать, почему на протяжении многих лет не используются средства, отпускаемые им на строительство киностудии в Таллине.

Не случайно наиболее известные эстонские писатели А. Якобсон и Г. Леберехт, написавшие сценарии для «Ленфильма» и «Мосфильма», не изъявили пока желания работать для Таллинской киностудии. В работе студии с писателями, конечно, есть свои ошибки и свои слабости. Но ни один, даже самый вдохновенный призыв к эстонским писателям посвятить себя кинодраматургии не окажет на них такого мобилизующего действия, как окончание строительства кинопавильона в Таллине.

Непреодолимым еще препятствием на нашем пути является слишком уж большое количество инстанций, принимающих сценарий. Ведь сценарий рассматривают редактор студии, директор студии, художественный совет, затем заместитель министра культуры по вопросам кино, министр и коллегия Министерства культуры ЭССР, затем сценарий при утверждении лимита стоимости фильма направляется в союзный главк, где в свою очередь иногда требуют от автора «исправлений» и «переделок». Поэтому зачастую авторский замысел, многократно «откорректированный» и «доработанный», теряет свою оригинальность и свежесть.

В прошлом году студиям разрешили заключать договоры с авторами без предварительного согласования заявок с вышестоящими организациями, однако лишь в соответствии с утвержденным тематическим планом. Спрашивается, как же быть, если автор принес интересную заявку на сценарий после утверждения тематического плана, который рассчитан на два-три года?

В заключение нельзя не остановиться на тех трудностях, которые испытывает студия в деле привлечения квалифицированных киноспециалистов. У нас нет, например, кинооператора, имеющего опыт самостоятельной работы в художественной кинематографии. Было бы целесообразным пригласить на работу в студию хотя бы на два-три года кого-либо из крупных кинорежиссеров, редакторов и других киноспециалистов, которые на месте помогли бы эстонской художественной кинематографии твердо встать на ноги. Однако Министерство культуры Эстонской ССР пока еще не создало необходимых условий для плодотворного сотрудничества квалифицированных и начинающих кадров художественного кино, что, безусловно, тормозит если не количественный, то качественный рост эстонских сценариев и фильмов.

Таллинской студии надо помочь, чтобы молодая эстонская художественная кинематография выполнила свой долг и создала высокоидейные, художественные произведения о жизни эстонского народа.

А. Васильев

В несколько СТРОК

В июле на Урале, в Донбассе, Северном Казахстане и Алтайском крае был проведен первый фестиваль киностудии «Мосфильм». Во время фестиваля демонстрировались картины: «Крушение эмирата», «Доброе утро», «Попрыгунья», «Ромео и Джульетта» и короткометражная комедия «Секрет красоты».

Для участия в фестивале из Москвы выезжали четыре бригады творческих работников: кинодраматурги А. Каплер и Л. Малюгин; режиссеры В. Басов, Е. Дзиган, Г. Намарадзе, В. Ордынский и А. Роом; актеры Н. Алисова, В. Балашов, С. Бондарчук, Н. Гребешкова, В. Дружников, И. Извицкая, Т. Конюхова, Н. Крючков, А. Ларионова, Р. Макагонова, С. Мартинсон, Т. Носова, И. Переверзев, С. Ромоданов, Л. Смирнова, С. Столяров, Б. Тенин, А. Хвыля, Н. Шорохова, Г. Юдин; редакторы (руководители бригад) Б. Добродеев, В. Леонов, И. Маневич, Г. Марьямов.

Бригады провели свыше 95 встреч и конференций со зрителями, в которых приняло участие свыше 48 тысяч человек.

◘

На «Мосфильме» в подготовительном периоде находится фильм «Первые радости» — экранизация одноименного романа К. Федина (автор сценария А. Каплер, режиссер В. Басов).

В подготовительном периоде находится также фильм «41-й» — экранизация одноименного рассказа Б. Лавренева (автор сценария Г. Колтунов, режиссер Г. Чухрай).

Немой фильм «41-й» был сделан режиссером Я. Протазановым в 1927 году.

Новый фильм будет в основном снят на натуре, в районе Аральского моря.

В МИНИСТЕРСТВЕ КУЛЬТУРЫ СССР

Изданный 30 июля Министерством культуры СССР приказ «О состоянии хроникально-документальной кинематографии и мерах по ее улучшению» отмечает некоторое улучшение ее работы (создание значительного количества фильмов и киножурналов, отражающих важные общественно-политические события, повышение оперативности), а также и крупные недостатки (слабое освещение развития тяжелой промышленности и сельского хозяйства, приукрашивание действительности, стандартный подход к раскрытию ее явлений, снижение операторского мастерства, низкое качество дикторских текстов, нивелировка творческого почерка киножурналистов и т. п.).

Приказ определяет основной круг тем и задач кинохроники, нацеливая авторов на создание фильмов и киножурналов, отражающих борьбу трудящихся за выполнение решений пленумов ЦК КПСС, на широкий показ важнейших событий внутренней и международной жизни, на расширение жанров кинопублицистики и оригинальное, смелое решение творческих задач.

Приказ намечает ряд мер, способствующих улучшению качества хроникально-документальной кинематографии.

Для более широкого ознакомления зрителей с жизнью других стран предписано выпускать с августа ежемесячный киножурнал «Зарубежные новости», а для всестороннего показа жизни нашей столицы — киножурнал «Московская хроника».

Кроме того, в целях своевременного и достойного освещения сорокалетия Великой Октябрьской социалистической революции приказ предусматривает выпуск фильмов и журналов, посвященных этой великой дате.

В творческих секциях КИНОСТУДИЙ

НА ЦЕНТРАЛЬНОЙ СТУДИИ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

Творческая секция Центральной студии документальных фильмов объединяет около двухсот режиссеров, операторов, редакторов, художников.

Избранное два года назад бюро секции на первых порах работало активно. Серьезное внимание было уделено журналу «Новости дня»: разработанные секцией предложения по улучшению журнала были направлены в Министерство культуры СССР. Общественность студии установила связь с Московским Домом ученых, где проводятся просмотры новых фильмов и журналов.

Ученые нередко приезжали на студию, где принимали участие в работе секции, подвергая фильмы серьезному и нелицеприятному разбору, поддерживая все интересные начинания и критикуя штамп и шаблон, еще встречающиеся в документальном кино.

Секция проводила просмотры в рабочих клубах и школах, установила связь с периферийными студиями документальных и хроникальных фильмов. Москвичи просматривали материалы документалистов Молдавии, Латвии, Якутии и других республик и посылали туда свои заключения.

Тесная творческая дружба связывает москвичей с албанцами. Секция смотрела их первый киножурнал и первый документальный фильм. Стенограммы обсуждений были посланы в Тирану.

Во время пребывания группы китайских кинематографистов в Москве секция вместе с гостями просматривала и обсуждала их работы.

Весной этого года секция провела творческую конференцию с участием писателей и ученых. Докладчики И. Копалин, Р. Григорьев, Ф. Киселев и участники конференции выдвинули и обсудили многие волнующие советских документалистов проблемы.

Кроме творческих секция занималась и организационно-производственными вопросами. Она помогла упорядочить систему тарификации и выдвижения творческих кадров. Созданная в прошлом году специальная тарификационная комиссия, в которую вошли и представители творческой секции, не только систематически выдвигает кандидатуры работников, заслуживающих повышения их тарификационной категории, но и указывает на слабую работу и отсутствие профессионального роста у тех или иных работников.

Однако за последние месяцы активность творческой секции резко упала. Работа приняла эпизодический характер, лишилась последовательности и систематичности.

Круг вопросов, поднятых на творческой конференции, мог бы стать программой дальнейшей работы творческой секции. Но актив секции не сумел использовать материал конференции для углубления своей работы. Не развиты поднятые на конференции вопросы о сценарии и дикторском тексте, о мастерстве кинорепортажа, о взаимоотношениях между операторами и режиссерами, об инсценировках, об особенностях работы в кинопериодике.

Вполне понятен интерес многих работников кинохроники к проблеме сценария документального фильма. Опыт в этом деле мало изучается и обобщается. Творческая секция могла бы здесь помочь конкретным анализом сценариев. Но мимо ее внимания прошли такие сценарии, как «Год спустя» Б. Небылицкого, «Кремль» Л. Никулина и Ю. Смирнитского, сценарий А. Аджубея, Е. Боссака и Б. Иванова, посвященный V Всемирному фестивалю молодежи в Варшаве. То, что эти произведения прошли через художественный совет студии, не исключает необходимости их разбора широкой общественностью.

Сейчас снимаются несколько полнометражных фильмов. Было бы интересно заслушать на секции их режиссерские экспликации. Но этого не сделано.

Творческая секция не влияет на составление тематических планов, не помогает режиссерам и операторам в реализации их творческих замыслов.

В несколько СТРОК

Художественный совет киностудии «Мосфильм» в июле рассмотрел актерские пробы к фильму «Первый снег» (режиссер Ю. Озеров, оператор Э. Савельева) и утвердил на роли Андрея — Л. Харитонова, Шуры — Р. Макагонову, Тамары — Н. Румянцеву.

Кроме того, утверждены актеры по фильмам:

«Бессмертный гарнизон» (режиссер З. Аграненко, оператор Э. Тиссэ) — В. Серова (Мария Николаевна), Л. Сухаревская (Александра Петровна), Н. Крючков (Кухарьков), В. Макаров (Батурин), студентка ВГИК Л. Нарышкина (Вера) и др.;

«Комбайнеры» (режиссер А. Фролов, операторы А. Эгина и В. Масевич) — А. Кузнецов (Воробцов), Т. Носова (Дуська);

«Вольница» (режиссер Г. Рошаль, оператор Л. Косматов) — А. Борисов (Бляхин), А. Хвыля (Кустобаев), Т. Конюхова (Анфиса).

Заканчивается дубляж фильмов на киностудии имени М. Горького:

«Лилиомфи» (производство Венгерской государственной студии художественных фильмов, сценарий Дэже Месэли, Петера Бачо и Иветти Биро, режиссер Карой Манк, режиссер дубляжа В. Сухобоков);

«Поколение» (производство Вроцлавской студии художественных фильмов, сценарий Богдана Чешко, режиссер Анджей Вайда, режиссер дубляжа Л. Жанно);

«Карьера» (производство киностудии художественных фильмов в Лодзи, сценарий Тадеуша Конвицкого, Казимежа Сумерского, режиссер Ян Кехер, режиссер дубляжа А. Кудрявцева);

«Разведка за рекой» (производство Шанхайской киностудии, сценарий Шэнь Мо-цзюня, режиссер Тан Сяо-дань, режиссер дубляжа Э. Волк).

В несколько строк

Режиссеры Э. Гарин и Х. Локшина (киностудия имени М. Горького) работают над постановкой серии короткометражных фильмов под общим названием «Похождения Петухова» (сценарий В. Дыховичного и М. Слободского), где выведен сатирический образ «руководящего работника местного масштаба» — растяпы и очковтирателя. Два фильма из этой серии «Фонтан» и «Дорогой племянник» уже запущены в производство.

■

На Бакинской киностудии идут съемки фильма «Самый счастливый день», (сценарий Б. Ласкина и Н. Рожкова, режиссер Л. Сафаров). Фильм расскажет о судьбе талантливого певца — выходца из народа, в роли которого снимается Рашид Бейбутов.

Там же снимается фильм «Встреча» (сценарий Э. Кулибекова и Н. Позиной, режиссер Т. Таги-Заде) — о соревновании хлопкоробов Азербайджана и Узбекистана.

■

На Алма-Атинской студии начаты съемки комедии «Беспокойная весна», посвященной жизни новоселов Алтая (сценарист и режиссер А. Медведкин).

■

На киностудии «Белорусьфильм» идут съемки картины «Зеленые огни» (сценарий А. Мовзона, режиссеры С. Сплошнов и И. Шульман, оператор А. Булинский) — о борьбе машинистов-новаторов за внедрение в практику вождения тяжеловесных поездов.

В главных ролях: Г. Малышев, Б. Терентьев, А. Кистов, В. Ушакова, М. Лифанова, Г. Глебов.

Есть много вопросов, заслуживающих внимания секции. Надо бы обсудить вопрос о синхронных репортажных съемках. Полезной была бы инициатива секции и в решении вопроса о техническом оснащении студии. Но, как уже говорилось, активности секции не ощущается.

Причина в том, что к повседневной работе секции не привлечен широкий актив. Молодежь, пришедшая на студию из вузов, когда-то по-боевому ставила острые организационные и творческие вопросы, но, не встретив никакой поддержки, стала теперь пассивной.

А между тем необходимо, чтобы наряду с ведущими мастерами в работе секции принимали участие представители молодого поколения. Совместными усилиями мастеров и молодежи надо оживить активность творческой общественности Центральной студии документальных фильмов.

О. Ольгина

НА МОСКОВСКОЙ СТУДИИ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

Если вы зайдете в Московскую киностудию научно-популярных фильмов, ваше внимание остановят плакаты, возвещающие о мероприятиях, которые проводит творческая секция студии. Здесь и лекция режиссера М. Ромма «О работе с актерами», и доклад В. Ждана «Об образе человека в научно-популярном фильме», и беседа оператора Ф. Проворова «О широкоэкранном кинематографе».

В этом году творческая секция значительно активизировала свою работу. Проведение молодежной конференции с разбором работ молодых специалистов, широкое обсуждение фильмов и сценариев свидетельствуют о том, что секция стремится откликнуться на наиболее важные вопросы творческой жизни студии.

Большая работа проводится в подсекциях, занимающихся более узкими профессиональными вопросами. Так, операторы прослушали лекции о новой технике, об освоении новых типов пленок, о работе оператора художественного фильма.

Директора картин обсудили ряд докладов о составлении смет, заслушали сообщение заместителя директора студии Ю. Варенцова о задачах организаторов производства в выполнении плана 1955 года.

Художниками проведены практические занятия по рисунку, организованы экскурсии в Третьяковскую галлерею и на выставки.

Наиболее значительным событием в творческой жизни студии явилась дискуссия о путях развития научно-популярного кино. Большое количество выпускаемых научно-популярных картин, их тематическое и творческое разнооб-

разие сделали эту дискуссию вполне своевременной. Назрела существенная необходимость подвести итоги проделанной работы и разрешить ряд творческих вопросов. Одним из них является вопрос об образе человека в научно-популярном фильме.

Закономерно ли использование в научно-популярном кинематографе элементов игрового кино? Следует ли привлекать актеров? Или при создании научно-популярной картины ее авторы должны ограничиваться строго научной организацией материала без применения изобразительных средств художественного кинематографа?

Последняя точка зрения нашла отражение в выступлении режиссера Н. Шубина. Он считает, что часть работников научно-популярного кино потеряла присущее им раньше мастерство. Молодой режиссер Г. Нифонтов, напротив, доказывал, что дальнейший путь развития научно-популярного кино лежит в сближении с художественным кинематографом, то есть при раскрытии научного материала должно найти место широкое применение форм, свойственных художественной кинематографии.

Режиссер Б. Долин полагает, что не следует ограничивать возможности научно-популярного фильма, образное решение которого должно зависеть от его содержания. Он призывал к поискам новых форм и умелому применению неисчерпаемых возможностей кино. Одновременно он указал, что все увеличивающийся метраж научно-популярных картин затрудняет их прокат. Демонстрировать научно-популярный фильм в три-четыре части перед полнометражной художественной картиной в один сеанс не представляется возможным, следовательно, нужно ставить или одночастные короткометражки или полнометражные фильмы (шесть-семь частей), рассчитанные на самостоятельный прокат.

Ряд выступлений творческих работников был посвящен разбору выпущенных фильмов. Указывая на недостатки, выступающие стремились помочь режиссерам и операторам преодолеть их в последующих работах.

Проведенная дискуссия свидетельствует о том, что в научно-популярном кинематографе накопилось много волнующих вопросов. Творческому коллективу студии следует уже сейчас, на основе материалов дискуссии, наметить ряд отдельных более узких проблем и обсудить их глубоко и подробно.

Поскольку дискуссия была недостаточно хорошо подготовлена, не все высказывания имели прямое отношение к ее теме. Многие выступления свелись к производственно-техническим и другим побочным вопросам, отвлекающим внимание от главного.

Но при всей разнохарактерности выступлений дискуссия, организованная творческой секцией, несомненно принесла пользу и показала, что бóльшая часть творческого коллектива ищет новых художественных форм, стремится работать лучше и плодотворнее.

В несколько СТРОК

Фильм «Встретимся на стадионе» (сценарий Ю. Калабина, режиссер З. Сабитов) — о развитии массового спорта в колхозах Узбекистана — снимается на Ташкентской киностудии.

◘

Комедия, высмеивающая отсталые взгляды на жизнь,— «Хитрость старого Ашира» (сценарий В. Морозова, режиссер Р. Перельштейн) — снимается на Ашхабадской киностудии.

◘

На Тбилисской студии снимается фильм «Тайна двух океанов» по одноименной книге Г. Адамова (сценарий В. Алексеева и Н. Рожкова, режиссер К. Пипинашвили, в фильме заняты С. Столяров, А. Максимова, Л. Пирогов).

Там же идут съемки фильма «Песнь Этери» (сценарист и режиссер С. Долидзе) — об основоположнике грузинской национальной оперы З. Палиашвили.

◘

В Москве открылись широкоэкранные кинотеатры «Художественный» (28 июля) и «Форум» (1 августа). На открытии были показаны цветные картины производства Центральной студии документальных фильмов: «Москва-праздничная» (съемки первомайского парада 1955 года, режиссер И. Венжер, операторы Н. Вихирев, И. Гутман, Г. Епифанов, Д. Рымарев, А. Сологубов и В. Фроленко), «Под солнцем юга» (автор-оператор И. Гутман, режиссер-монтажер И. Венжер), «В чудесном городе» (автор-режиссер И. Копалин, операторы И. Гутман, Е. Ефимов, А. Семин и А. Щекутьев).

В несколько строк

Фильмы «Тропою грома» (по роману П. Абрахамса, сценарий С. Рошаль, режиссеры Э. Карамян и С. Кеворков) и «Из-за чести» (по пьесе А. Ширванзаде, сценарий Л. Карагезяна, режиссер А. Ай-Артян) находятся в подготовительном периоде на Ереванской киностудии.

■

На Сталинабадской киностудии в подготовительном периоде находится фильм «Дохунда» — экранизация одноименного романа С. Айни об установлении советской власти в Таджикистане (сценарий В. Шкловского, режиссер Б. Кимягаров).

■

Во многих союзных республиках проводятся фестивали сельскохозяйственных фильмов.

В Молдавской ССР за время фестиваля (апрель — июнь) в 730 колхозах было проведено 3264 киносеанса и обслужено 385 700 колхозников и специалистов сельского хозяйства.

Перед началом киносеансов прочитано 679 лекций.

■

Министерство культуры, Министерство сельского хозяйства и Министерство совхозов Российской Федерации с 15 апреля по 15 июля провели фестиваль учебных, научно-популярных и документальных фильмов о животноводстве. В программе фестиваля были фильмы: «Сочные корма», «Комплексная механизация уборки сена», «Выращивание поросят», «На передовом зооветучастке», «Летнее стойловое содержание молочного скота», «Механизация и электрификация животноводства», фильмы о кукурузе и другие.

ВЕЧЕР ЮГОСЛАВСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

В конце июня Всесоюзное общество культурной связи с заграницей провело вечер, посвященный киноискусству Югославии.

С сообщением о киноискусстве Югославии выступил А. Роом. Он рассказал, что до второй мировой войны в Югославии не было национальной кинематографии (не считая отдельных попыток создания художественных фильмов). Материальные, технические и культурные предпосылки для развития отечественного кино возникли лишь после освобождения страны. За последние десять лет югославские кинематографисты создали более сорока художественных фильмов, более четырехсот документальных, около пятисот номеров киножурнала и свыше трехсот научно-популярных, мультипликационных и др. фильмов.

Докладчик вкратце охарактеризовал деятельность виднейших югославских кинопредприятий — «Авала Фильм» в Белграде, «Ядран Фильм» в Загребе (Хорватия), «Триглав Фильм» (Словения), «Вардар Фильм» (Македония), «Ловчен Фильм» (Черногория) и «Босна Фильм» (Босния и Герцеговина).

В Югославии — стране, имеющей талантливых артистов, музыкантов, писателей,— налицо все предпосылки для дальнейшего развития национального киноискусства.

Ссылаясь на оценку югославской прессы, Роом указал на наиболее удачные национальные фильмы — «Софка» режиссера Радоша Новаковича (по роману Боры Станковича «Нечистая кровь»), «Баконя фра Брне» режиссера Федора Ханжековича (по одноименному роману Симы Матавуля), «Времена Аники» режиссера Владимира Погачича (по одноименному произведению современного югославского писателя Иво Андрича), «Буря» того же режиссера (по пьесе Иво Войновича «Равноденствие») и другие.

Югославская печать обращает внимание на тот факт, что все эти фильмы созданы по литературным произведениям и воспроизводят прошлое страны. Кинематографисты Югославии ставят перед собой новые задачи, сказал докладчик,—создавать больше кинокартин, отражающих современность, рассказывающих о героях сегодняшнего дня.

Роом рассказал также об успехах югославского хроникально-документального кино. Мастерством правдивого запечатления жизни, поэтичностью и лирикой отмечены лучшие югославские фильмы этого жанра.

На вечере был показан «Стоян Мутикаша» (по одноименному роману Светозара Чаровича), признанный лучшей кинокартиной на фестивале отечественных кинофильмов в городе Пула в 1954 году (автор сценария и режиссер Федор Ханжекович, оператор Мишо Стоянович, композитор Борис Папандопуло; в главных ролях снимались Мира Ступица, Душан Яничиевич, Салко Репак, Иован Гец, Сутка Риджешич; производство «Босна Фильм»).

Картина была тепло принята собравшимися.

НОВЫЕ КИНОЖУРНАЛЫ

Центральная киностудия документальных фильмов выпустила в августе первые номера двух новых ежемесячных киножурналов: «Московская кинохроника» и «Иностранная кинохроника».

Журнал «Московская кинохроника» начинается кадрами новых кварталов юго-западного района столицы.

Второй сюжет посвящен токарю — новатору станкостроительного завода «Красный пролетарий», депутату Верховного Совета РСФСР Н. Кузьмину, который выступил инициатором скоростного резания металла.

В одном из сюжетов рассказывается о передвижном Московском гастрольном театре драмы. Зрители видят, как на глазах у публики грузовик превращается в сцену, а легкие конструкции в зрительный зал.

В журнале имеется раздел короткого репортажа.

☆

Журнал «Иностранная кинохроника» будет монтироваться из сюжетов, снятых советскими и иностранными кинооператорами за рубежом. В первом номере отражены события, происшедшие в десяти странах.

Из Германской Демократической Республики пришел сюжет о пребывании там товарищей Н. А. Булганина и Н. С. Хрущева, о двухсотпятидесятитысячном митинге, состоявшемся в Берлине в честь Советской правительственной делегации.

В Варшаве сняты торжества по случаю передачи правительству Польской Народной Республики Дворца культуры и науки, построенного советскими строителями в дар польскому народу.

В Китае недалеко от города Чунцина на реке Лунцихэ идет строительство Шицзитаньской гидроэлектростанции, которая в 1956 году вступит в строй.

Кадры кинохроники переносят нас на грандиозный митинг в столицу Индии — Дели. Премьер-министр Джавахарлал Неру рассказывает о своем путешествии по странам Европы.

В Сайгоне кинооператоры запечатлели на пленку нападение на здание, занимаемое Международной комиссией по наблюдению и контролю во Вьетнаме.

Затем возникают кадры о наводнении в Японии.

В Исландии, в стране водопадов, гор и гейзеров снят сюжет о фонтанирующих горячих источниках. Тепло гейзеров исландцы широко используют в парниках, где выращиваются южные растения, фрукты, овощи.

Интересен сюжет — бой быков в Испании, где участвует знаменитый матадор Анджель Перальто.

В США каждый год отмечается день лесорубов. Один из сюжетов журнала посвящен этому празднику. Мы видим, как лесорубы состязаются в ловкости, силе, смелости. Победитель именуется «королем» лесорубов.

Заканчивается журнал праздником юности в Варшаве. Делегаты V Всемирного фестиваля молодежи и студентов исполняют румынский танец «Перенице».

В несколько СТРОК

В текущем году фильмофонд республиканских и областных контор кинопроката значительно пополнился новыми научно-популярными кинофильмами на темы сельского хозяйства.

За первое полугодие выпущено 32 новых названия общим тиражом более 23 тысяч копий.

Отпечатано 7 тысяч копий журнала «Новости сельского хозяйства». Многие фильмы сельскохозяйственной тематики дублированы на языки народов СССР.

С каждым годом расширяется показ научно-популярных, документальных и хроникальных кинофильмов.

На Украине за первое полугодие организовано 116 тысяч киносеансов и обслужено 10,5 млн. зрителей.

В Ростовской области за 5 месяцев текущего года организовано свыше 15 тысяч киносеансов научно-популярных кинофильмов, которые посетило 421 тысяча зрителей. Кроме того, 7374 тысячи зрителей посмотрели научно-популярные и документальные кинофильмы перед началом демонстрации художественных.

◘

Секция изобразительных искусств ВОКС организовала общественный просмотр цветного художественно-документального фильма бельгийского искусствоведа и режиссера Поля Хасара «Золотой век». Фильм посвящен творчеству художников фламандской школы.

Поль Хасар закончил университет в Лувене и Академию изящных искусств в Антверпене. Будучи известным искусствоведом, он создал фильм о Рубенсе, получивший в 1948 году премию на Международном фестивале в Венеции. После этого им были созданы фильмы: «От Ренуара до Пикассо», «Визит к Пикассо» и другие.

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Урок жизни», 11 ч., цветной.

Автор сценария Е. Габрилович; режиссер-постановщик Ю. Райзман; главный оператор С. Урусевский; режиссер Н. Трахтенберг; художник Л. Шенгелия; композитор А. Филиппенко; звукооператор С. Минервин.

В ролях: Наташа — Валентина Калинина; Сергей Ромашко — Иван Переверзев; Рая — О. Аросева, Костя — Г. Куликов; Лиля — М. Юрьева; Вася — В. Авдюшко; Лиза — И. Акташева; Сутейкин — Ф. Шиманский; Петр Замковой — Е. Весник; Тишка — Андрюша Михайлов. В эпизодах: В. Ананьина, К. Барташевич, В. Всеволодов, Л. Гурова, А. Денисова, Н. Парфенов, К. Нассонов, П. Тарасов, Е. Тетерин, К. Фролова, А. Ханов.

●

«Дорога», 10 ч., цветной.

Автор сценария С. Ермолинский; постановщик А. Столпер; операторы: А. Харитонов, Л. Крайненков; режиссер Е. Зильберштейн; художник И. Шпинель; композитор Н. Крюков; звукооператор Л. Булгаков; комбинированные съемки: оператор Г. Айзенберг, художники: И. Гордиенко, В. Голиков.

В ролях: Сергей Игнатьевич — А. Попов; Федор Иванович — В. Доронин; капитан — Н. Гриценко; Катя — Т. Логинова; Беимбетов — Л. Свердлин; Вася — В. Авдюшко; Гриша — Е. Матвеев; Пашка Еськов — Е. Леонов; Никита Иванович — Г. Михайлов; Снайдерс — В. Кенигсон; Таги — Т. Сабиров: доктор — П. Винников; парикмахер — Н. Сергеев; дирижер — Б. Битюков.

●

«На бойком месте» А. Островского (спектакль Московского драматического театра имени А. С. Пушкина), 10 ч.

Спектакль поставлен О. Викландт; режиссер М. Лейн; художник А. Васильев.

Действующие лица: Павлин Ипполитович Миловидов, помещик — М. Названов; Вукол Ермолаевич Бессудный, содержатель постоялого двора — Б. Терентьев; Евгения Мироновна, его жена — О. Викландт; Аннушка, его сестра — М. Кузнецова; Пыжиков — С. Тихонравов; Петр Мартыныч Непутевый, купеческий сын — П. Березов; Сеня, его приказчик — В. Торстенсен; Жук, работник Бессудного — М. Гольцин; Разоренный, ямщик — В. Машков; Иван, кучер — Ю. Козловский; Гришка — Б. Белов.

Режиссер фильма Е. Скачко; оператор В. Домбровский; композитор С. Потоцкий; звукооператор А. Рябов; художники: В. Камский, К. Степанов.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Неоконченная повесть», 10 ч., цветной.

Автор сценария К. Исаев; постановщик Ф. Эрмлер; режиссер С. Деревянский; главный оператор А. Назаров; художники: И. Каплан, Б. Маневич; композитор Г. Попов; звукооператор А. Беккер.

Два верхних кадра «Возраст любви»; два нижних — «Лымеривна».

В ролях: Елизавета Максимовна — Э. Быстрицкая; Ершов — С. Бондарчук; Анна Константиновна — С. Гиацинтова; Аганин — Е. Самойлов; секретарь райкома — Е. Лебедев; Спирин, дед—А. Лариков; Спирин — Г. Хованов; Сладков — Ю. Толубеев; Колосков — Э. Гарин. В эпизодах: А. Богданова, В. Воронов, С. Карнович-Валуа, Ю. Бубликов, В. Чобур, О. Заботкина, С. Дворецкий, В. Чемберг, Г. Селянин, Б. Лескин.

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«Лымеривна» (по одноименной пьесе П. Мирного), 10 ч.

Автор сценария и постановщик В. Лапокниш; главный оператор М. Черный; оператор О. Ананасов; художник С. Немечек; композитор Г. Жуковский; звукооператор А. Демиденко. Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Сухобоков; звукооператор дубляжа Н. Бажанов.

В ролях: Лымеривна — Т. Алексеева (дублирует Н. Зорская); Василь — Б Ставицкий (дублирует К. Тыртов); Лымериха — Л. Криницкая (дублирует М. Гаврилко); Шкандыбиха — С. Федорцова (дублирует Т. Панкова); Карпо — В. Крайниченко (дублирует Ч. Сушкевич); Маруся— О. Лицканович (дублирует З. Земнухова); Кнур — Г. Козаченко (дублирует А. Хвыля); Оришка — Л. Комарецкая (дублирует А. Панова).

КИНОСТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО

«Солдат Иван Бровкин», 10 ч. цветной.

Автор сценария Г. Мдивани; постановщик И. Лукинский; оператор В. Гинзбург; художник Л. Блатова; режиссеры: Б. Каневский, И. Гурин; композитор А. Лепин; звукооператор В. Хлобынин; текст песен А. Фатьянова; военные консультанты: генерал-полковник И. Федюнинский, генерал-лейтенант А. Данилов, подполковник И. Клезович.

В ролях: Иван Бровкин — Л. Харитонов; мать Бровкина — Т. Пельтцер; Коротеев — С. Блинников; его жена—А. Коломийцева; Любаша — Д. Смирнова; Самохвалов — Е. Шутов; Захар Силыч — М. Пуговкин; Полина— В. Орлова; командир батареи — Б. Толмазов; зам. командира по политчасти — П. Савин; сержант Буслаев — Л. Лобов; ефрейтор Абаев — Т. Жайлибеков; солдат Кашин — К. Тыртов. В эпизодах: М. Гаврилко, С. Харитонова, М. Воробьев, С. Протопопов, В. Гусев, И. Агафонов, Г. Малиновская, И. Соломонова, Г. Солдатенкова.

Дубляж

«Возраст любви», 10 ч. Производство «Соно-фильм», Аргентина.

Автор сценария Абель Санта Крус; режиссер Хулио Сарасени; оператор Анибал Гонсалес Пас; художник Димас Гарридо; композитор Рамон Сарсосо; звукооператор Марио Фесиа; балетмейстер Эстебан Палос. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

В ролях: Соледад Реалес и Анна-Мария Росалес — Лолита Торрес (дублирует В. Чаева); Альберто Мендес Техада, сын — Альберто Дальбес (дублирует А. Попов); Альберто Мендес Техада, отец — Флорен Дельбене (дублирует А. Консовский); Альберто Мендес Техада, дедушка — Доминго Сапелли (дублирует Н. Комиссаров); Марта Биби—Моренита Гале (дублирует Е. Фадеева); Мариана — Эрминия Мас (дублирует С. Бирман); Мендиондо — Рамон Гарай (дублирует Р. Симонов); Санпиетро — Марио Файг (дублирует Б. Иванов); Педро — Хулиан Перес Авила (дублирует К. Нассонов); Капуано — Луи- Гарсия Бош (дублирует Е. Весник); Эльвира — Лина Бардо (дублирует Н. Румянцева). Дикторский текст и стихи читает З. Гердт.

●

«Водные звезды», 7 ч. Производство «Венфильм» и «Нова-фильм», Австрия.

Режиссер И. А. Хюблер-Кала; операторы: Ганс Кениг, Виктор Майзель; композитор Нико Досталь; художник Отто Пишингер; звукооператоры: Курт Шварц, Альфред Норкус. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор С. Юрцев.

В главных ролях: Анна — Ева Керблер (дублирует И. Карташова); Петер — Франц Месснер (дублирует В. Шишкин); Ридль — Пепи Глокнер-Крамер (дублирует В. Телегина); Сузи — Эдит Прагер (дублирует Н. Гицерот); Вебер — Фриц Экхард (дублирует В. Ключарев); Мерцл — Рудольф Карл (дублирует С. Мартинсон).

●

«Я и мой дедушка», 8 ч. Производство студии «Венгерский фильм».

Авторы сценария: Бориш Палотаи, Габор Турзо; режиссер Виктор Гертлер; оператор Иштван Эйбен; художник Иван Амбрози; композитор Бела Чанак; звукооператор Михай Леман. Режиссер дубляжа Л. Жанно; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

В главных ролях: дедушка — Дьюла Гозон (дублирует А. Сашин-Никольский); учительница Маргит— Ева Руткаи (дублирует Л. Матвеенко); Кралик — Шаму Балаж (дублирует Р. Плятт); Берци — Калман Колетар (дублирует Валя Грачев); Кати—Магда Виг (дублирует Ляля Громова); Осоли — Габор Балашша (дублирует Робик Арустамян).

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Храбрый заяц» (по сказке Д. Мамина-Сибиряка), 2 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер И. Иванов-Вано; художники-постановщики: М. Ботов, К. Карпов; главный оператор Н. Воинов; композитор Ю. Левитин; текст песен С. Богомазова; звукооператор Н. Прилуцкий; художники-декораторы: В. Роджеро, И. Светлица, В Валерианова; художники - мультипликаторы: В. Рябчиков, Ф Епифанова, Ф. Хитрук, В. Котеночкин, Б. Меерович, Т. Федорова, В. Попов, Б. Чани

Л. Резцова, В. Долгих, Р. Давыдов, К. Малышев.

В ролях: Ваня — Витя Коваль; Маша — Лена Алешина; бабушка — В. Попова, Храбрый заяц — Г. Вицин; Волк — В. Володин.

●

«Трубка и медведь», 1 ч., цветной.

Автор сценария С. Михалков; режиссер А. Иванов; художник-постановщик Е. Мигунов; оператор Н. Воинов; художник В. Лалаянц; композитор С. Кац; звукооператор Н. Прилуцкий; художники-декораторы О. Геммерлинг, И. Прокофьева; художники-мультипликаторы: Ф. Епифанова, Л. Резцова, Т. Федорова, Е. Комова, Б. Дежкин, В. Пекарь, К. Малянтович.

Роли озвучивали: В. Володин, Р. Плятт, С. Аникеев, Ю. Хржановский, Л. Бухарцева, С. Троицкий.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Премьер-министр Республики Индии Джавахарлал Неру в Советской стране», 7 ч., цветной.

Режиссер Р. Кармен; главный оператор Б. Макасеев; авторы текста: Э. Марьямов, Ю. Каравкин.

О пребывании в СССР Премьер-министра Индии Джавахарлала Неру.

●

«Международные соревнования по легкой атлетике в Москве», 2 ч.

Режиссер А. Рыбакова; операторы: Н. Вихирев, И. Гутман, Г. Епифанов, Г. Захарова, В. Микоша, О. Рейзман, Б. Шер, В. Штатланд; автор текста И. Прок.

О международных соревнованиях по легкой атлетике, в которых приняли участие сильнейшие спортсмены стран Европы.

●

«В центре Арктики», 7 ч.

Авторы сценария: М. Трояновский, М. Черненко, А. Штепенко; авторы текста А. Марьямов, Ю. Смирнитский; режиссер М. Трояновский; художник И. Нижник; операторы — участники высокоширотных воздушных экспедиций: А. Истомин, Л. Котляренко, О. Лебедев, Ю. Леонгардт, М. Трояновский, В. Фроленко, Е. Яцун; съемка дрефующей станции «Северный полюс 4» Е. Лозовского и Н. Соловьева; съемка дрейфующей станции «Северный полюс 3» Е. Яцуна; композитор В. Гевиксман; текст и музыка песен В. Воловича; звукооператор В. Котов.

О работе дрейфующих научных станций «СП-3» и «СП-4», об истории исследования и освоения Центральной Арктики.

●

«Исторические памятники Московского Кремля», 6 ч., цветной.

Авторы сценария Л. Никулин, Ю. Смирнитский; режиссер Т. Лаврова; операторы: И. Сокольников, М. Прудников.

О достопримечательностях и архитектурно-художественных особенностях Московского Кремля.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Они знали Маяковского» (сцены из спектакля Ленинградского Государственного академического театра драмы имени А. С. Пушкина), 5 ч.

Действующие лица и исполнители: Владимир Маяковский — Н. Черкасов; Иннокентий Хромов — Б. Фрейндлих; Савелий Кузьмич — Н. Вальяно; Алеша Синяков — И. Горбачев; Александр Усиков — Г. Соловьев; Юрий Бабкин — А. Козловский; Жорж Жуакин — Г. Осипенко; Кисайгородский — В. Горчаков; Петрусов — И. Соколов; конферансье — В. Клейнер.

Режиссер - постановщик спектакля Н. Петров; художник А. Тышлер; композитор Р. Щедрин. Автор пьесы В. Катанян.

Режиссер фильма Е. Вермишева; оператор К. Станкевич; звукооператор Евг. Бельский.

●

«По новым дорогам», 2 ч.

Автор сценария П. Бахмутский; режиссер Э. Аршанский; оператор С. Масленников; композитор А. Петров.

Киноочерк о молодых людях, уходящих из учреждений на производство и овладевающих новыми профессиями.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Солнечный камень», 5 ч., цветной.

Авторы сценария: И. Васильков, М. Цейтлин; режиссер Л. Степанова; главный консультант академик А. Терпигорев, консультанты: доктор технических наук А. Судоплатов, члены-корреспонденты АН СССР Н. Караваев, Н. Строков; операторы: Ф. Сильченко, Г. Айзенберг, А. Кудрявцев.

О геологическом образовании каменного угля, о его залежах в недрах земли и разнообразном использовании этого ценнейшего ископаемого. В фильме показаны современные механизированные способы добычи каменного угля, применяемые в советской промышленности.

●

«А. К. Саврасов», 1 ч., цветной.

Автор сценария Т. Юренева; режиссер А. Усольцев; оператор М. Беркович.

О творчестве выдающегося русского художника-пейзажиста А. К. Саврасова.

●

«Фламандская живопись XVII века», 1 ч., цветной. Из серии «По выставке картин Дрезденской галлерен».

Авторы сценария: В. Прокофьев, Р. Юренев; режиссер Я. Миримов; оператор А. Климов; главный консультант Б. Виппер.

В фильме воспроизводятся лучшие картины фламандских художников XVII века: Рубенса, Снейдерса, Иорданса, ван Дейка, ван Удена, Браувера, Тенирса.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Айвазовский», 1 ч., цветной.

Автор сценария Б. Шелонцев, консультант Н. Барсанов; режиссер Л. Островская, оператор А. Лаврик.

О творчестве знаменитого русского художника-марини-

ста И. К. Айвазовского. В фильме показаны широко известные морские пейзажи и картины из истории русского морского флота: «Черное море», «Девятый вал», «Наваринский бой», «Чесменский бой», «Бриг «Меркурий» и другие.

КИНОПЕРИОДИКА

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Новости дня», № 36.

Монтаж режиссера Я. Бабушкина; редактор А. Кораллов; операторы: Р. Кармен, В. Микоша, М. Гольбрих, В. Мищенко, И. Гольдштейн, М. Попова, И. Чупин, А. Щекутьев, Э. Эльяс.

Сюжеты:

1. Подписание совместного заявления Председателя Совета Министров СССР Н. А. Булганина и Премьер-министра Индии Д. Неру.
2. Новый транспортно-отвальный мост.
3. Новый сорт озимой пшеницы.
4. Токарь-новатор Виталий Семинский.
5. Выставка произведений прикладного искусства Эстонии, Латвии и Литвы.
6. Вечер дружбы.

Иностранная хроника

1. Забастовка паровозных машинистов и кочегаров в Англии.
2. Автомобильные гонки в Индианаполисе (США).
3. На Шанхайском государственном турбостроительном заводе.

●

«Новости дня», № 37.

Монтаж режиссера О. Кутузовой; редактор А. Кораллов; операторы М. Ошурков, А. Хавчин, Р. Халушаков, Д. Ибрагимов, Н. Тилляев, В. Мищенко, А. Сухов, Я. Блюмберг, Г. Донец, И. Беляков, Б. Макасеев, Л. Михайлов, С. Семенов, А. Щекутьев.

Сюжеты:

1. Всемирная Ассамблея Мира (Хельсинки).
2. Заключительный концерт югославских артистов в ГАБТ СССР.
3. Ветеран освободительной войны против турецкого ига.
4. Новый хлопчатобумажный комбинат.
5. Строительство дорог на целинных землях.
6. Передовые животноводы Таджикистана.
7. Итальянский крестьянин Альчидо Черви в Ленинграде.

Иностранная хроника

1. Новая детская больница в Шанхае.
2. Фабрика хинина (Индия).
3. Американские мотогонщики.

———

Семинар студентов сельскохозяйственных учебных заведений на ВСХВ.

●

«Новости дня», № 38.

Монтаж режиссера К. Эггерса; редактор А. Кораллов; операторы: Г. Епифанов, С. Семенов, Ю. Бородяев, А. Кричевский, В. Ешурин М. Измайлова, Б. Макасеев, О. Рейзман, Н. Нагорный, В. Мищенко, Л. Котляренко, А. Кочетков, Г. Серов, А. Белинский, И. Беляков, А. Щекутьев, А. Воронцов, В. Горбунов, В. Жуков.

Сюжеты:

1. Вручение Председателем Президиума Верховного Совета СССР К. Е. Ворошиловым ордена Трудового Красного Знамени коллективу МГУ.
2. Торжественное заседание, посвященное Дню Воздушного Флота СССР.
3. Воздушный парад на Тушинском аэродроме.
4. Крупнейший цементный завод Грузии.
5. Жатва на Кубани.
6. Открытие памятника А. Д. Кошевой.
7. Сплав древесины по Енисею.
8. Чествование чехословацких артистов.
9. Восстановление Пхеньяна.
10. Всесоюзные соревнования по мотоспорту.

●

«Новости дня», № 39.

Монтаж режиссера Е. Вертовой; редактор А. Кораллов; операторы: Ю. Бородяев, И. Грачев, Б. Макасеев, А. Минорский, М. Измайлова, Н. Тилляев, В. Леншин, М. Барбутлы, А. Савин.

Сюжеты:

1. Приезд в Москву участников Всемирной Ассамблеи Мира.
2. Применение радиоактивного хрома при плавке стали.
3. Фотоэлектрический автомат для контроля подшипниковых шариков.
4. Уборка зерновых в Таджикистане.
5. Весенний лов сельди на Камчатке.
6. Туристские маршруты по Кавказу.
7. Мастера парашютного спорта.

Иностранная хроника

1. Новый мост через Дунай (Венгрия).
2. На освоенных землях (КНР).
3. Необычайный съезд (Голландия).
4. Краевая спартакиада в Брно (Чехословакия).

●

«Советский спорт», № 5.

Режиссер А. Рыбакова; операторы: М. Беров, Ю. Бородяев, И. Вейнерович, А. Истомин, П. Касаткин, С. Коган, Ю. Леонгардт, В. Микоша, М. Ошурков, Н. Соловьев, В. Фроленко, А. Хавчин, В. Ходяков. Спортивный комментатор В. Синявский. Редактор Г. Блинов.

Сюжеты:

1. У колхозных спортсменов.
2. Строительство крупнейшего в стране стадиона.
3. Рекордсмены страны по штанге.
4. Шахматный матч между Е. Геллером и В. Смысловым.
5. На кубок Европы по гимнастике.
6. На первенство страны по футболу.
7. Эстафета на приз газеты «Вечерняя Москва».

●

«Советский спорт», № 6.

Режиссер К. Эггерс; операторы: С. Барташевич, Ю. Бородяев, Н. Вихирев, А. Грек, В. Киселев, А. Кричевский, А. Левитан, Ю. Леонгардт, С. Масленников, В. Микоша, П. Русанов, Н. Соловьев,

Е. Федяев, С. Фомин, А. Хавчин. Редактор — Г. Блинов.

Сюжеты:

1. Строительство крупнейшего в стране стадиона.

2. Традиционный день эстафет.

3. Велогонка по Садовому кольцу.

4. Чемпионат Европы по боксу.

5. Международные соревнования баскетболистов.

6. Первая товарищеская встреча тяжелоатлетов США и Советского Союза.

●

«Пионерия», № 5.

Режиссер М. Семенова; редактор Л. Перцова.

Сюжеты:

1. Счастливые приметы (операторы: А. Ковальчук, С. Киселев, В. Комаров, С. Семенов).

2. Юные художники (оператор С. Семенов).

3. Весна в зоопарке (операторы: А. Савин, А. Истомин, Н. Шмаков).

«Пионерия», № 6.

Режиссер М. Семенова; редактор Л. Перцова.

Сюжеты:

1. У самого синего моря (снимали: Е. Аккуратов, Р. Кармен, С. Коган, В. Микоша, Е. Мухин, В. Цитрон).

2. Матросы с легендарного броненосца (оператор С. Фомин).

3. Почетное свидетельство (оператор И. Запорожский).

4. Праздник на стадионе «Динамо» (снимали: Л. Грек, О. Рейзман, С. Семенов, Е. Епифанов, А. Листвин. А. Зенякин, В. Цитрон).

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Новости сельского хозяйства», № 7, 2 ч., цветной.

Режиссер выпуска Л. Антонов.

Сюжеты:

1. У кущевских механизаторов (режиссер Н. Агапова; оператор М. Беркович).

2. Новое в севе кукурузы (режиссер А. Ушаков; оператор А. Зильберник).

3. Выращивайте шампиньоны (режиссер А. Ушаков; оператор Э. Эзсв).

4. В племенном совхозе (режиссеры: Е. Ермаков, М. Трибесова; операторы: К. Кузнецов, К. Строд).

5. Каналы с уплотненным грунтом (режиссер В. Попова; оператор М. Архангельский).

●

«Наука и техника», № 8.

Режиссер выпуска П. Петров.

Сюжеты:

1. Новый метод литья (режиссер П. Петрова; оператор П. Зотов).

2. Пучковой сплав (режиссер Т. Вульфович; оператор Е. Покровский).

3. Кольцевое сверло (режиссер Р. Клаф; оператор Н. Наумов).

4. Эвкоммия (режиссер П. Петрова, оператор В. Поликарпов).

Главный редактор В. Н. ЖДАН

Редколлегия: В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, Г. Д. КРЕМЛЕВ (ответственный секретарь), К. С. КУЗАКОВ, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, И. А. ПЫРЬЕВ, Н. К. СЕМЕНОВ

Технический редактор Л. И. Гориловская

Адрес редакции: Москва Д-40, Ленинградское шоссе, 44/2; тел. Д 3-15-87, доб. 33.

А 05145. Сдано в производство 16/VII 1955 г. Подписано к печати 16/IX 1955 г. Формат бумаги 70 × 108¹/₁₆. Печатных листов 8 (условных листов 11,3). Учетно-издательских листов 11,829. Тираж 14900 экз. Зак. № 1555.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова. Москва, Пушкинская пл., 5.

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Учитывая, что большинство подписчиков оформляет свою подписку на периодические издания на очередной год заблаговременно, Главное управление по распространению печати «Союзпечать» Министерства связи СССР извещает о следующем:

1. Подписка на газеты и журналы на 1956 год будет открыта в начале октября с. г. в отделах «Союзпечати», конторах, отделениях, агентствах связи, пунктах подписки на заводах, фабриках, шахтах, стройках, в колхозах, совхозах, МТС, учебных заведениях и учреждениях.

2. Прием подписки на центральные газеты и журналы будет продолжаться в пределах сроков, устанавливаемых местными отделами «Союзпечати», конторами связи с учетом ее завершения не позднее третьей декады ноября.

По истечении установленных сроков подписка будет приниматься лишь со следующих месяцев при наличии свободного тиража.

Указанный выше срок оформления подписки на 1956 год позволит обеспечить своевременный выпуск изданий и их быструю рассылку подписчикам.

Годовая подписка обеспечивает подписчика полным комплектом изданий.

Главное управление по распространению печати «Союзпечать» Министерства связи СССР просит всех подписчиков не откладывать оформление подписки на последние дни.

Главное управление по распространению печати «Союзпечать» Министерства связи СССР

40
19 ОКТ. 1955
10 руб.
13853 т
Всесоюзная
Книжная палата
Обязат. экземпл.
1955 г.